

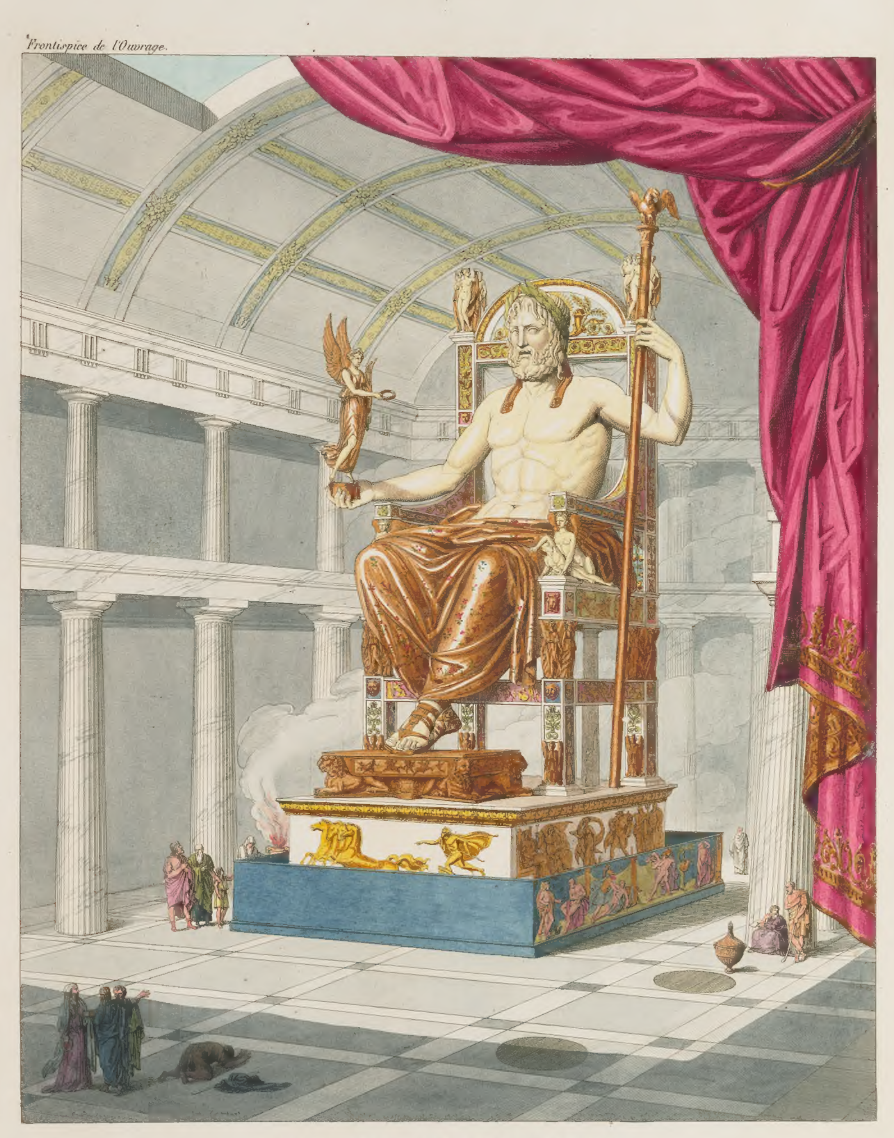
LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

Frontispice de l'Ouvrage.



LE JUPITER OLYMPIEN,

VU DANS SON TRÔNE ET DANS L'INTERIEUR DE SON TEMPLE.

LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE;

OUVRAGE QUI COMPREND

UN ESSAI SUR LE GOUT DE LA SCULPTURE POLYCHROME,

L'ANALYSE EXPLICATIVE DE LA TOREUTIQUE,

ET

L'HISTOIRE DE LA STATUAIRE EN OR ET IVOIRE

CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS,

Avec la Restitution des principaux Monuments de cet Art

ET

La Démonstration pratique ou le Renouvellement de ses Procédés mécaniques;

PAR M. QUATREMÈRE-DE-QUINCY,

MEMBRE DE L'INSTITUT.



A PARIS,

CHEZ FIRMIN DIDOT, IMPRIMEUR DE L'INSTITUT,

LIBRAIRE POUR LES MATHÉMATIQUES, L'ARCHITECTURE, LA MARINE, etc.,

RUE JACOB, N° 24.

1814.

TABLE INDICATIVE

DES PARAGRAPHES CONTENUS DANS LES SIX PARTIES DE CET OUVRAGE.

PREMIÈRE PARTIE.

Du Goût pour la Sculpture Polychrome chez les Anciens.

SECONDE PARTIE.

Analyse explicative de la Toreutique ou Sculpture sur métaux chez les Anciens.

TROISIÈME PARTIE.

De la Statuaire Chryséléphantine, ou Sculpture en or et en ivoire chez les anciens, jusqu'au temps de Périclès.

QUATRIÈME PARTIE.

De la Statuaire Chryséléphantine, ou Sculpture en or et en ivoire, à l'époque de Phidias.

CINQUIÈME PARTIE.

De la Statuaire Chryséléphantine, ou Sculpture en or et en ivoire, depuis le siècle de Périclès jusqu'au règne d'Alexandre, et depuis cette époque jusqu'au siècle de Constantin.

SIXIÈME PARTIE.

Démonstration des procédés de la statuaire chryséléphantine.

TABLE DES PLANCHES.

AVANT-PROPOS.

La première pensée de cet ouvrage, commencé il y a plus de trente ans, et souvent interrompu, me fut inspirée à Rome par l'aspect des monuments de l'antiquité, ou, pour mieux dire, elle fut le résultat des divers sentiments que cet aspect fit naître en moi.

L'époque dont je parle, et qui correspond au commencement du pontificat de Pie VI, est mémorable dans l'histoire des arts. Jamais, dans un semblable espace de temps, plus de monuments antiques ne furent rendus à la lumière. L'ouvrage de Winckelmann avait répandu chez toutes les nations le goût et l'étude de l'art des anciens. Une activité universelle, une curiosité toujours croissante, l'ambition des découvertes, donnaient à cette étude un ressort nouveau. Le gouvernement pontifical, secondant par les plus généreux efforts l'ardeur commune des artistes et des savants, contribuait à porter au plus haut degré la passion de l'antiquité. Chaque jour voyait la terre restituer quelque fragment de l'ancien patrimoine des arts, chaque instant voyait reparaître dans chaque dépôt rendu, ou quelque morceau classique, ou quelque tradition d'anciens chefs-d'œuvre, ou quelque autorité propre à rétablir les communications entre le passé et le présent. Les espérances des amateurs de l'art étaient sans bornes. Qui savait en effet jusqu'où pouvaient aller ces découvertes? Ne pouvait-on pas retrouver toujours, dans quelque copie, les éléments du style des grands maîtres de la Grèce, les caractères qui distinguèrent le goût des écoles fameuses? Un seul fragment pouvait nous révéler, soit la composition d'un chef-d'œuvre, soit les principes et la manière de celui qui l'exécuta. Chaque découverte était capable, ou d'ajouter à l'idée du beau que nous devons à l'antique, ou d'étendre nos connaissances, ou de répandre de nouvelles clartés sur les textes anciens. Que n'eûssent pas produit cette progression de découvertes et la continuité de l'action d'une cause aussi puissante que féconde, si de fatales circonstances n'étaient venues suspendre l'une et l'autre, et en arrêter les effets?

Avant l'époque, ou la période de temps dont je viens de décrire l'esprit, l'antique avait eu sans doute la plus active influence sur les arts des peuples modernes qui les ont cultivés. Les restes de la sculpture grecque ou romaine avaient toujours été les modèles des grands maîtres; et sans contredit c'est à cette étude que sont dus et les beaux ouvrages modernes et le talent de ceux

qui les produisirent, et le goût de ceux qui les admirèrent. Cependant il semble qu'avant le temps dont je parle, la passion des ouvrages antiques était beaucoup moins générale. Habitués à jouir de ce qu'on possédait en ce genre, comme d'un patrimoine qui ne pouvait s'augmenter, les artistes, les savants, les amateurs, ne portaient guère leurs vues au-delà; l'imagination moins ambitieuse ne convoitait rien de plus. Le spectacle de l'antiquité à Rome n'avait rien d'imposant. A l'exception d'un petit nombre de morceaux, les monuments de la sculpture antique, considérés comme objets d'étude, n'étaient point en scène, et ne jouaient, par leurs rapports, par leur position, par leurs emplois, aucun de ces rôles qui agrandissent, dans l'opinion commune, l'idée qu'on peut se former des arts et de leurs effets.

C'est ignorer l'action des ouvrages de l'art sur notre ame, c'est méconnaître sur-tout la voie la plus certaine par où leurs leçons arrivent jusqu'à nous, que de leur enlever les moyens de s'adresser à notre imagination, ou, ce qui est la même chose, de les enlever à tout ce qui les met en rapport avec elle. Or rien ne contribue davantage à faire évanouir le charme dont leur pouvoir dépend, que cet emploi purement classique, auquel se trouvait réduit à Rome, avant la moitié du dernier siècle, le petit nombre d'antiques qu'on y étudiait.

Mais depuis que, par les soins successifs de plusieurs pontifes, la mine des trésors antiques, exploitée avec une émulation croissante, eut rendu des richesses inespérées; depuis qu'on eut vu un peuple de statues sortir des débris de l'ancien monde, la sphère des connaissances s'agrandit, et la fortune de l'antiquité, s'il est permis de le dire, prit une face nouvelle. On se plut à mettre en honneur ce que jusqu'alors on s'était borné à conserver. Par une exception à la règle générale, le nombre des ouvrages antiques en accrut la valeur. On s'habitua à les apprécier collectivement, à considérer moins ce que chaque objet est en lui-même, que ce dont il peut donner l'idée, comme partie représentative de l'ensemble auquel il appartint. L'enseignement de l'antique ne fut plus resserré dans le cercle de quelques beaux fragments classiques; l'étude n'en fut plus uniquement livrée à quelques artistes; l'histoire, la politique, la philosophie, tous les genres de critique, en reçurent et en attendirent ou de nouvelles lumières, ou de nouveaux points de vue. On eût dit que le monde ancien lui-même venait se mettre en parallèle avec le monde moderne. Or, comme les arts sont des miroirs où se réfléchissent les diverses qualités des peuples, quelle vaste carrière ouverte à tous les genres de comparaison! quel ressort pour l'imagination! C'était un nouveau principe moteur introduit dans l'ordre moral et intellectuel, dans la région des sentiments et des affections.

Tel était l'effet, telle devait être la destinée de l'antique, lorsqu'à l'époque dont j'ai parlé, je visitai Rome pour la première fois. Tout dans cette ville

magique contribuait alors à exalter de plus en plus la passion de l'antiquité, à favoriser ces belles illusions qui nous remettent en possession du passé, et font jaillir sur la réalité du présent, cet éclat dont l'imagination entoure les merveilles des siècles qui ne sont plus.

Tout tend à se mettre en harmonie dans le domaine des arts. Il fallut bientôt redonner à ces habitants de l'ancienne Rome, des demeures et un accompagnement d'accessoires conformes à leur dignité première. D'autres Lucullus, de modernes Varrons embellirent pour ces nouveaux hôtes, et par eux, leurs palais, leurs galeries, leurs jardins. On vit reparaître les portiques d'Octavie et du temple de la Paix. Les monuments de la sculpture antique, remis ainsi en lumière, formèrent, avec les restes pompeux de l'architecture romaine, qui semblaient leur servir et de fonds et de cadre, non pas un tableau imaginaire, mais un aspect réel, une véritable réapparition de l'ancienne Rome. Car, soit que, par le pouvoir d'abstraction dont notre esprit est doué, il fût facile d'extraire de cet aspect tout ce que l'art de Rome moderne y a introduit d'étranger, soit que d'un même coup-d'œil on embrassât avec les effigies des anciens personnages, ces masses d'édifices qui portent encore jusqu'au ciel la gloire de leur génie, soit que mille souvenirs, mille impressions locales concourussent à favoriser l'illusion de cet ensemble à-la-fois idéal et réel, on se trouvait facilement reporté au milieu des temps et des hommes que leurs ouvrages semblaient reproduire. L'imagination opérait à peu de frais cette transposition. Pour peu que l'étude des auteurs anciens vînt ajouter par les descriptions, l'idée de ce qui n'était plus, à la jouissance de ce qui subsiste encore, difficilement pouvait-on se défendre du desir de rachever, si l'on peut dire, ne fût-ce qu'en esprit, le tableau des arts de l'antiquité.

C'est, je l'avoue, d'après moi-même, et d'après les impressions dont je fus saisi, que je viens de décrire les effets du spectacle de l'antiquité à Rome. Mais je peux dire que je ne connus alors ni un artiste, ni un amateur des arts qui ne partageât plus ou moins et l'illusion de ce spectacle, et l'ambition d'en étendre ou d'en accroître l'action, soit par ses propres travaux, soit par la réintégration des monuments mutilés, soit par de pénibles voyages, soit par des recherches savantes et laborieuses; chacun concourant de tout son pouvoir à reculer les bornes du domaine de l'antiquité, et à recouvrer chaque jour quelque partie de l'héritage perdu.

Ce genre de recherches, outre l'attrait qui lui est particulier, en offre encore un qui tient aux conquêtes de l'esprit. C'est qu'on n'en aperçoit pas le terme. Il y a dans cette passion sans doute, comme dans tout ce qui est de l'homme, quelque chose de fini; et la satiété de ce qu'on possède nous fait éprouver aussi que nos moyens de jouir sont bornés. Mais bientôt ce vide immense, que le temps et la destruction ont laissé entre les anciens et nous, nous rend

l'espoir de découvertes toujours nouvelles, et nous redonne l'illusion de l'infini dont notre ame a besoin. De-là cette ambition toujours excitée et jamais satisfaite; de-là cette convoitise, cette envie que nous portons aux connaissances et aux jouissances des peuples qui nous ont précédés.

Quelques richesses qu'ils nous aient transmises, nous jouissons moins de ce que nous avons, que nous ne souffrons de ce qui nous manque; c'est un besoin pour nous de connaître tout ce qui a été connu, de savoir et de voir tout ce qui a été su et vu. Notre curiosité s'irrite des obstacles que le temps lui oppose. Plus ses voiles s'épaississent sur le passé, plus nous avons d'ardeur à les soulever. Nous voulons restaurer toutes les ruines, réparer toutes les pertes; nous appelons l'érudition au secours de l'art; nous invoquons les puissances de l'imagination, pour ressaisir au moins quelque idée de ce que nous désespérons de revoir. A l'aide des descriptions, des parallèles, des analogies, nous recréons les images approximatives des monuments dont les écrivains ne nous ont transmis que le souvenir. Nous prétendons retrouver les routes de l'art, remonter à son origine, en décrire le cours et les embranchements; et lorsque nous sommes arrivés à ces régions où une nuit épaisse nous dérobe la vue des objets, nous aimons encore mieux y placer des fictions ou des fantômes, que de les laisser désertes.

Je me persuade que cette ambition, que cette ardeur toujours croissante de recouvrer quelque idée nouvelle, ou quelque nouveau fragment de l'art des anciens, tiennent aussi à ce besoin qu'a notre ame d'augmenter ses connaissances et ses plaisirs, et par conséquent d'étendre et de perfectionner la notion et le sentiment du beau, source des plus pures jouissances de l'esprit. Peut-être cette passion, qui nous fait rechercher dans de nouvelles conquêtes des ouvrages antiques, de nouveaux moyens de retrouver quelque idée des chefs-d'œuvre perdus, est-elle la même que celle qui fit autrefois concevoir des idées du beau de plus en plus élevées, et en fit exécuter des images de plus en plus parfaites. La même cause, qui porta les Grecs pendant une suite de siècles à enchérir progressivement sur les conceptions des artistes précédents, nous fait aspirer aujourd'hui à la découverte de quelque chose de supérieur à ce que nous avons déja recouvré.

Après avoir épuisé mon admiration sur les restes actuels de l'antiquité, j'avouerai que les impressions que j'en reçus ne servirent qu'à éveiller fortement en moi la passion dont je viens de parler. Bientôt rien ne me parut mieux fondé que cette manière de sentir et de voir, qui nous fait envisager ce que nous possédons de l'antique, non comme le point le plus élevé du beau, mais comme un moyen propre à nous le faire soupçonner ou entrevoir. Si en effet, rangeant tous les ouvrages que nous possédons, selon le degré reconnu de leur beauté, dans une échelle de proportion qui en fixerait la

mesure, on suppose un moment que ceux du premier degré n'existent point; n'aurait-il pas été possible d'imaginer, à l'aide des degrés inférieurs, l'existence d'un type plus élevé et plus parfait?

Je ne parle que de l'imagination : quant à la raison et au jugement, il leur est impossible de ne pas admettre cette progression, sur-tout lorsque les lumières de l'histoire, la connaissance des faits, et les notions de tout ce que le temps nous a ravi de l'héritage des anciens, démontrent la supériorité des objets perdus sur ceux qui se sont conservés.

Tel fut en peu de temps l'effet que fit sur moi la lecture des anciens historiens de l'art, que de l'excès de l'étonnement et de l'admiration à la vue du spectacle des antiquités de Rome, je passai à un état voisin de l'indifférence, en considérant ce peu que nous avions recouvré, et la médiocrité des objets échappés au naufrage. Je ne vis plus bientôt dans toutes ces statues, même les plus célèbres, que des empreintes affaiblies ou usées. Cette multitude d'ouvrages et de simulacres ne me parut plus qu'une postérité abâtardie, un peuple d'ombres comparé à l'idée que les descriptions nous présentent de leurs originaux.

Comment pouvoir se soustraire à cette conclusion, quand on pense qu'aucun des originaux célèbres ne nous est parvenu; qu'entre un si grand nombre d'ouvrages vantés ou cités par les écrivains, à peine trois ou quatre se sont dérobés à l'entière destruction, sous la forme de copies plus ou moins ressemblantes; quand on sait que presque tous ceux auxquels nous donnons le nom de chef-d'œuvre, ou sont des répétitions de quelque morceau en bronze peu célèbre, ou la production de quelque artiste sans nom dans l'histoire. Et effectivement si l'on songe par quelle suite de bouleversements ont passé les ouvrages de sculpture que Rome avait accumulés, on conçoit sans peine que toutes les statues de métal ont dû payer le tribut à la destruction. Ainsi, comme on le verra, ce sont précisément les productions les plus vantées, et celles où respirait le plus le mérite de l'invention, qui ont disparu sans retour.

L'histoire en effet nous apprend que le marbre ne fut pas la matière favorite des statuaires dans les beaux siècles de l'art, et les faits confirment que la sculpture en pierre fut celle qui compta le moins de chefs-d'œuvre en Grèce. Il y a beaucoup de raisons à rendre de la préférence qu'on y accorda dès les premiers temps aux métaux, et à la combinaison des matières précieuses. Sans doute une de ces raisons est aussi, qu'alors les Grecs n'avaient pas été dans le cas d'éprouver combien la sculpture en marbre a de chances plus favorables que toutes les autres, pour échapper aux agents combinés de la destruction et de la cupidité. Mais, il faut l'avouer, il est peu dans la nature de l'esprit humain, et des ressorts qui donnent le mouvement aux nations,

de se diriger par les motifs dont je veux parler. Les Grecs, et après eux les Romains, ne travaillèrent point dans la pensée que leurs villes et leur puissance dussent périr : c'est au contraire la conscience de l'immortalité qui suggère les grandes idées et produit les vastes entreprises. Dans le choix des matières auxquelles ils confièrent le soin de perpétuer les conceptions de leur génie, les anciens durent être déterminés par des considérations d'un tout autre ordre, que celles qui peuvent influer aujourd'hui sur le goût et la prédilection des modernes pour la sculpture en marbre.

Nous lui avons effectivement trop d'obligations pour ne pas en célébrer les avantages. Si au premier coup-d'œil ses productions semblent avoir plus de fragilité, et si c'est de ce côté que la main du temps ou celle des hommes les attaque, l'expérience du passé nous prouve que ce qui est le principe apparent de leur destruction peut devenir, comme cela est arrivé, la cause de leur conservation. La statue de marbre mutilée, brisée, soit en sa place, soit par sa chûte, après avoir appaisé le génie destructeur, n'offrit dans ses débris aucun appas à l'intérêt, ni presque aucun emploi utile aux besoins de la vie. Ces fragments négligés, recouverts de décombres, ou ensévelis sous une terre protectrice, attendirent souvent, sans aucune altération nouvelle, l'instant heureux qui, en les rendant à la lumière, les devait restituer à leur premier ensemble.

Mais, comme je l'ai dit, et comme je m'en convainquis de plus en plus, si nous ne devons attendre en général, de l'exploitation de l'ancien sol de Rome, que des statues de marbre, il y a fort peu de probabilité que ces marbres puissent nous restituer autre chose que des ouvrages des temps inférieurs, ou de simples traditions des véritables chefs-d'œuvre de la Grèce.

Il n'y a donc plus guère d'autre ressource pour celui qui veut pénétrer toujours plus avant dans les secrets du génie de la belle antiquité, que de recueillir, par le moyen d'un certain nombre d'ouvrages, les principes qui paraissent avoir été ceux des plus grands statuaires; de se former par une analyse savante, l'idée du style des anciennes écoles; de s'habituer à suppléer dans certaines copies médiocres, mais remarquables par leur caractère, la beauté ou la perfection d'exécution qui leur manque; d'employer la voie d'induction, ou la force de l'analogie, à se figurer, d'après les descriptions, le spectacle des arts, dans leur pays natal, et dans les siècles de leur splendeur.

C'est ainsi que, conduit d'abord de la contemplation de Rome moderne à celle de Rome ancienne, bientôt par cette force invincible qui nous fait remonter des effets aux causes, et des conséquences à leurs principes, je ne vis plus dans Rome que la Grèce. Je ne cherchai plus dans les statues de marbre que les souvenirs, ou les traditions des ouvrages de la statuaire en bronze. Pausanias et Pline firent mon étude chérie. Leurs descriptions acqui-

rent pour moi de la réalité. Les monuments d'architecture grecque, que j'eus l'avantage de visiter dans plusieurs des plus célèbres villes de l'antiquité, donnèrent encore à mon imagination de nouveaux points d'analogie avec ces statues originales dont j'essayais de retrouver l'idée. Je repeuplais ainsi les places, les stades, les gymnases, les temples et les sanctuaires de la Grèce, de tout ce que l'esprit de conquête et de rapine en avait enlevé. Je restituais à Athènes, à Corinthe, à Olympie, à Delphes, ce que d'ignorants Mummius s'étaient approprié ; et, vengeant à ma manière le génie des outrages de la force, j'employais Rome à rétablir la Grèce.

Mon imagination toutefois ne faisait pas seule les frais de cette entreprise. De simples illusions, qui n'eussent été qu'un jeu de l'esprit, mériteraient peu d'être rapportées. Comme il est des nations qui se survivent en quelque manière dans l'histoire, après qu'elles ont cessé d'être, il y a aussi pour certains ouvrages de l'art, quelques moyens de se reproduire plus ou moins, après qu'ils sont anéantis; et ces moyens résultent des recherches savantes d'une critique éclairée. Déja la Grèce est redevable d'une partie de son rétablissement, du moins de celui dont je parle ici, à des efforts dirigés par l'esprit que je viens de décrire. C'est à cette translation idéale des antiquités de Rome, dans les pays dont ces ouvrages étaient originaires, que plus d'un écrivain moderne a dû la révélation des mœurs, de la religion, des arts et du génie des Grecs. C'est en regardant Rome antique comme une colonie grecque, sous le rapport de l'art, que le critique, appuyé sur l'histoire et sur l'observation des monuments, peut parvenir à recréer un ensemble d'idées et de notions puisées, si l'on veut, dans les antiquités romaines, mais qui, rattachant leurs souvenirs et leurs traditions au principe originaire de la mère-patrie, redonne à tous ces fragments décomposés une valeur qu'ils ne sauraient avoir, lorsqu'on les considère isolément, sans égard au tout dont ils sont détachés, aux originaux qu'ils représentent encore, et à leurs titres généalogiques.

Winckelmann a le premier su lire, dans les ouvrages de l'art antique à Rome, les caractères plus ou moins effacés de ces titres précieux. Il est véritablement le premier qui, par l'analyse des différents styles, des différentes époques, des différentes écoles de l'art, par le secours des écrivains, de leurs descriptions, de leurs observations, par le parallèle des notions historiques, des aperçus spéculatifs, avec les monuments de tout genre dont Rome a conservé les restes, soit parvenu à remettre ensemble le corps mutilé des arts de l'antiquité, à le restaurer, si l'on peut dire; à lui redonner une sorte d'intégrité. C'est, par les moyens dont j'ai parlé, que ce savant antiquaire nous fit apercevoir, dans les statues que nous possédons, d'autres statues antérieures et supérieures à elles; que, conduisant notre intelligence et notre goût vers des aperçus qui franchirent l'enceinte de Rome, et reculant l'horizon de l'art

jusqu'aux confins de son antique patrie, il fit reluire à nos yeux quelques rayons de cette vive lumière, qui semblait éteinte pour toujours.

Tel fut l'effet, en quelque sorte magique, produit par le génie de Winckelmann, et par le spectacle des antiquités de Rome; et cet effet, il faut le dire, ne pouvait être produit qu'à Rome et par Rome. En vain se flatterait-on que les antiques transportés hors de cette ville puissent conserver la même vertu. Par-tout ailleurs ils sont inféconds, parce que par-tout ailleurs ils manquent de la puissance des rapprochements; par-tout ailleurs leur aspect est désenchanté. Ce ne sont que les images d'un optique dont on n'a pas le miroir.

Si Winckelmann donna une grande impulsion à l'étude de l'antiquité; si, par la seule conception synthétique de son ouvrage, il porta l'ensemble et la vie dans les parties décomposées de l'art des anciens, il faut dire aussi que, comme historien, il eut un grand désavantage auprès de tous ceux qui traitent des choses passées. Le plan de son histoire devait souffrir de deux sortes de lacunes, celle des objets que le temps a détruits, et celle des objets qu'il devait un jour restituer. Ses successeurs, par le résultat des nouvelles découvertes, devaient être plus riches en faits et en matériaux qu'il n'avait pu l'être. Aussi cette histoire, qu'il a l'honneur d'avoir le premier conçue et mise au jour, doit-elle se considérer moins comme un corps complet, que comme un monument dont le plan est susceptible d'additions nouvelles, et dont les pierres d'attente appellent de continuels suppléments.

Placé au centre de ce plan immense, Winckelmann n'avait pu embrasser, ni peut-être soupçonner tous les points de sa circonférence. Ainsi, pour ne parler que de la partie classique et systématique de la sculpture des anciens, je crus voir, je me convainquis même, et par la lecture de Pline, et par les récits de Pausanias, que le nouvel historiographe de l'art antique n'avait pas pénétré fort avant dans la connaissance des divisions que comporta jadis le domaine de la sculpture; qu'il n'avait jeté qu'un coup-d'œil incertain, et répandu que de faibles lumières sur ce qui constitua les diverses manières, les différentes sortes de travail des productions de l'art, les diversités de goût, d'effet, de composition, et de génie propres à chaque genre d'ouvrage.

La multiplicité des noms que les anciens donnèrent à l'art que nous appelons aujourd'hui du seul nom de *sculpture*, me prouva bientôt que leurs idées et leurs pratiques en ce genre furent plus nombreuses et plus variées que les nôtres. Mais la perception claire et distincte des idées attachées à quelques-unes de ces dénominations, ne pouvait guère résulter ni de l'analyse grammaticale, ni du seul rapprochement des passages où les auteurs ont employé des mots, que l'abus du langage, comme il arrive si souvent en fait d'art, avait rendus en quelque sorte synonymes.

Dès que la passion des découvertes dans le domaine de l'antiquité fut

devenue ma passion favorite et dominante, il me fut impossible, comme je l'ai dit, de chercher, dans le plus grand nombre des productions de la sculpture en marbre, autre chose que les ouvrages de la statuaire ou sculpture en bronze, qui avait jeté un si grand éclat dans les beaux jours de l'art chez les Grecs.

Mais bientôt le même penchant me porta vers la recherche de cet autre genre de sculpture, dont tous les morceaux d'antiquité, soit ceux qui nous restent, soit ceux qu'on pourra découvrir, ne sauront jamais ni nous donner, ni nous faire espérer le moindre équivalent. Je parle de ces grands et merveilleux travaux de la toreutique, de ces prodigieux ouvrages de la sculpture chryséléphantine, de ces statues et de ces colosses composés de la réunion de l'ivoire et de l'or, et des plus riches matières avec lesquelles un génie tout particulier d'imitation s'était plu à former les images de la Divinité.

On ne saurait parcourir avec Pausanias les contrées et les villes de la Grèce, sans être arrêté à tout instant par quelqu'une de ces merveilles inconnues à nos yeux, et totalement étrangères à notre goût. La sculpture en marbre et en bronze n'offre rien qui puisse nous faire soupçonner le genre et l'effet particulier de cette autre espèce de sculpture. Toutes les matières précieuses avaient été empruntées à la nature, les plus riches substances avaient été mises à contribution, les combinaisons les plus variées de tous les genres d'art et d'ornement s'étaient réunies sous la main savante des plus grands maîtres, pour produire au milieu d'accessoires et d'accompagnements dignes d'eux, ces étonnants simulacres qui firent la gloire des sanctuaires d'Athènes, d'Argos, d'Épidaure, d'Olympie, etc., et semblent encore aujourd'hui, parmi les descriptions des œuvres de l'art antique, briller au-dessus d'eux, comme des constellations lumineuses entre le peuple des étoiles.

La nature et l'esprit du culte des Grecs, qui avaient donné l'être à ces sortes d'images de la Divinité, en favorisaient singulièrement l'usage et l'exécution. En effet, au gré d'une religion où les sens étaient appelés à commander la croyance, rien ne pouvait agir plus efficacement, que cette réunion de la grandeur dans les dimensions des figures divines, de la magnificence et de la beauté dans leur matière et leur travail, et de la perfection imitative dans leur forme. Aucun autre genre de sculpture n'eût pu rassembler toutes ces qualités; et aucun autre encore n'eût été capable d'en imposer autant à l'imagination. L'unité d'une matière monochrome, soit marbre, soit bronze, n'eût jamais offert à l'art ni de quoi captiver au même degré les sens, ni de quoi charmer autant les yeux, que le spectacle varié de tous les ornements prodigués dans les trônes où siégeaient ces dieux d'or et d'ivoire. Tout ce qui peut agir sur l'ame par l'entremise de l'art et de la matière; tout ce qui peut frapper de stupeur les esprits crédules, et d'enchantement les imaginations

ardentes; tout ce qui exalte l'enthousiasme par l'admiration se trouvait rassemblé autour de ces colossales images, accompagnées de ce que le génie de la sculpture et de l'allégorie savent imaginer pour parler aux yeux et à l'esprit.

En me représentant ces grands ouvrages de l'art, la haute célébrité dont ils jouirent, la renommée de leurs auteurs, je fus de plus en plus frappé, et du silence des critiques modernes sur une si noble partie de l'art antique, et, je dois le dire aussi, du peu de notions qu'on trouve sur la partie technique de cette sorte de statuaire.

Si on la considère en effet sous le simple point de vue technique, c'est-à-dire dans son rapport purement industriel ou d'exécution mécanique, et indépendamment du mérite de l'imitation ou du génie de l'artiste, il n'est rien, ce me semble, qui doive donner une plus haute idée de la singulière habileté des Grecs, dans le travail des matières que l'art peut mettre en œuvre. Aucun des genres de sculpture que nous connaissons, et que nous pratiquons, n'en peut ni faire naître l'idée, ni révéler les secrets.

C'est ce dont je me convainquis promptement, lorsque, considérant quel fut jadis le nombre et quelle fut la grandeur des travaux de la statuaire en ivoire, par conséquent quelle avait dû être la simplicité des procédés de son exécution, je m'avisai de consulter, sur ce point, les artistes et les hommes les plus instruits dans la partie mécanique des arts. Je m'aperçus que cet objet était étranger à leurs usages et à leurs connaissances théoriques ou pratiques; qu'aucun d'eux n'ayant eu l'occasion d'appliquer son esprit à la recherche de ces procédés, personne n'avait même soupçonné l'extraordinaire différence de travail qui dût exister entre l'opération qui fait sortir une statue d'un bloc de pierre ou d'un moule, et celle qui tend à créer par une composition artificielle la masse même et les formes de la statue.

J'eus peine, je l'avoue, à concevoir comment, livré à la recherche de toutes les parties et de tous les éléments dont se composa l'art des Grecs, Winckelmann, qui avait fait un chapitre pour dire qu'il exista des statues d'ivoire, n'avait pas eu l'idée d'arrêter au moins l'attention de son lecteur sur le mécanisme de cette sculpture, et sur ses étonnantes productions, lui qui ne dédaigne point de scruter jusque dans les plus petits fragments d'un vase d'argile ou de verre, les procédés de l'industrie antique.

Le comte de Caylus, qui avait particulièrement dirigé ses recherches sur la partie industrielle et mécanique des arts de l'antiquité, paraît n'avoir jamais été frappé du genre de la statuaire chryséléphantine, sous les rapports dont je parle : et s'il a quelquefois jeté un coup-d'œil sur les statues d'or et d'ivoire, ce n'a été que pour exprimer sa prévention contre l'effet qui pouvait résulter de l'association de deux matieres dans une statue.

En vain j'eusse interrogé, sur le point de la recherche qui m'occupait, les

prédécesseurs des antiquaires que je viens de nommer; l'étude des arts de l'antiquité n'était pas assez avancée de leur temps, pour faire naître même l'idée de cette recherche. Je ne connus pas alors ce qu'avait écrit, vers l'époque dont je parle, le savant professeur de Göttingen, M. Heyne, sur l'ivoire chez les anciens. Ses dissertations, dont j'eus depuis connaissance, renferment des notions, pour la plupart, d'un genre fort différent de celles que j'ambitionnais; et quant à la conjecture hasardée par ce savant sur la formation des statues d'ivoire, d'après les renseignements d'un autre, je n'en parle ici que pour dire qu'on en trouvera la réfutation complète à la fin de cet ouvrage.

Je me crois dispensé également de citer, au nombre des écrits qui auraient pu m'éclairer dans le sujet de mes recherches, lors même qu'il eût paru plutôt, l'ouvrage de M. de Paw, sur les Grecs. Cet ingénieux critique avait sans doute puisé dans les dissertations de M. Heyne, le peu de notions qu'il étale sur les statues d'or et d'ivoire; mais lorsqu'on sépare de la substance de ces notions, le ton ambitieux et tranchant dont l'auteur les débite, et cet art qu'il posséda par dessus tout autre, de donner un air d'importance et de nouveauté aux choses et aux connaissances les plus ordinaires, il n'y a rien à tirer de l'article de M. de Paw, sur ce sujet, sinon qu'un colosse d'ivoire n'était pas formé d'un seul morceau, mais était un assemblage de pièces d'ivoire.

Je ne trouvai pas plus de fondement dans les plaintes de cet écrivain, sur le peu de secours qu'on doit attendre en cette matière des auteurs anciens, et dans les reproches qu'il leur adresse à cet égard.

Il est certain que presque tous ceux qui nous ont transmis des notions ou des descriptions des chefs-d'œuvre de la sculpture, semblent, dans leurs écrits, n'avoir été frappés d'aucune des différences, et des difficultés de travail produites par la nature particulière des matières diverses, que l'artiste avait mises en œuvre. Ils parlent indistinctement d'un colosse d'ivoire et d'une statue en pierre. On serait tenté de croire que, ignorant en général le mécanisme des moyens employés par les artistes, ces écrivains s'étaient bornés à la contemplation des œuvres de l'art, à-peu-près comme l'on jouit des ouvrages du créateur, sans chercher à deviner le secret de la création.

Mais lorsque M. de Paw accuse Pline et Pausanias d'avoir parlé *de ces colosses comme s'ils eussent été, dans toute leur solidité, d'or et d'ivoire, et d'avoir fait voir par là qu'ils étaient à cet égard dans une erreur aussi profonde que le vulgaire des hommes, sur le mécanisme caché de ces statues,* il est évident que cette critique manque de justesse, pour ne pas dire de justice. Comment peut-on supposer que Pausanias sur-tout, aurait ignoré que les statues dont il s'agit, étaient un composé de morceaux d'ivoire, lorsque c'est de lui-même qu'on tient le fait de la réparation des compartiments du Jupiter Olympien par le statuaire Damophon? Il y a, malgré ce que j'en ai dit moi-même, de l'injustice à conclure rigoureuse-

ment, dans ces matières, du silence gardé par les anciens écrivains sur les pratiques et les notions techniques d'un art, à une ignorance absolue de leur part, et sur-tout à une ignorance dont le résultat serait une bévue aussi lourde que celle dont il est question. Pline et Pausanias pouvaient bien n'être pas fort au fait de la méthode-pratique employée par les artistes, pour forcer des morceaux d'ivoire à devenir un tout cohérent et compacte ; mais, connaissant mieux que nous, les défenses de l'éléphant, il leur fut impossible de croire qu'un colosse de 40 pieds eût été d'un seul morceau d'ivoire massif.

Il est assez reconnu d'ailleurs que plus un art est en vogue, moins les contemporains sont frappés de ses procédés, et moins ils songent à les décrire. L'usage de fixer par des méthodes descriptives les pratiques des différents arts, appartient, ce me semble, aux peuples modernes, et ils le doivent à l'expérience acquise par la perte de l'industrie antique. Mais il ne paraît pas que les Grecs aient jamais eu à déplorer une semblable perte, ni qu'ils en aient reçu la même leçon. Ce qu'on doit inférer du silence presque absolu des anciens écrivains sur la fabrication des statues d'ivoire, c'est qu'ayant toujours sous les yeux ces sortes d'ouvrages, ils firent aux procédés de leur exécution, aussi peu d'attention, que nous en portons nous-mêmes au mécanisme d'un grand nombre d'arts que l'usage a rendus vulgaires. Quand on accorderait enfin que le commun des spectateurs croyait que les statues d'ivoire étaient massives, sans se douter qu'un artifice quelconque en avait rassemblé les éléments, et créé la masse, cela ne prouverait que la haute perfection et le succès de cet artifice. Mais que des hommes aussi instruits que Pline et Pausanias aient partagé cette méprise, c'est en vérité leur supposer une trop forte distraction.

On serait tenté de croire que M. de Paw n'a tiré du silence de ces écrivains une conséquence aussi exagérée, que pour rehausser le prix de sa prétendue découverte ; et il faut avouer que, pour paraître valoir quelque chose, elle avait besoin de ce contraste imaginaire. En effet, comme je l'ai dit, ce qu'il nous apprend ou prétend nous apprendre sur ce sujet, se réduit à-peu-près à rien. Si l'usage et la pratique des statues de fonte étaient perdus, celui-là prétendrait-il en avoir retrouvé le secret, qui viendrait nous annoncer qu'une statue de ce genre doit être creuse, et que la matière doit être fondue dans un moule? Quel écrivain se croirait obligé de consigner dans ses ouvrages une explication aussi insignifiante? Et pourquoi Pline et Pausanias auraient-ils dit ce que M. de Paw leur reproche d'avoir tu, s'il est vrai que la notion banale dont il s'agit, eût été aussi peu instructive que leur silence?

Quiconque connaît la substance appelée ivoire, et applique cette connaissance à l'idée d'une grande statue et d'un colosse, voit du premier coup, comme je l'ai dit, qu'un tel ouvrage ne peut être formé que par assemblage. Mais

c'est le secret et la méthode de cet assemblage qui forment l'unique point de la question, et la solution de celle-ci devint bientôt l'objet de mes recherches.

L'ivoire n'offrait à l'artiste, au lieu d'un bloc solide, au lieu d'un corps *un* et compacte, au lieu d'une substance ductile ou fusible, qu'une multitude de morceaux incohérents, bornés dans leurs dimensions par la nature elle-même, irréguliers dans leurs formes, et d'une dureté, pour le travail de l'outil, qui dans son genre égale celle du marbre.

Or, tout travail par assemblage présente en soi des difficultés particulières, que l'on se figure, ou que l'on devine assez. On comprend de même qu'elles doivent augmenter selon que la forme du corps auquel s'applique ce travail est moins simple, est soumise à des lois plus compliquées. Ainsi une surface plane et unie sera d'un travail beaucoup plus facile qu'un corps inégal et circulaire. Mais si la masse qui doit se former de pièces par assemblage, est une imitation du corps humain, c'est-à-dire un ensemble des plus variés qu'il y ait dans ses rapports, dans toutes ses parties, et dans ses configurations, il est sensible que l'artifice ou le mécanisme, à l'aide duquel on entreprend de produire cette représentation par pièces assemblées, est de tous ceux de ce genre, sans comparaison, le plus rempli de difficultés.

Cependant ces difficultés s'évanouirent à mes yeux, dès qu'un peu de réflexion sur les divers moyens d'exécution appliquables à l'opération qu'il s'agissait de retrouver, m'eut fait discerner quels sont ceux qui ne sauraient évidemment y convenir. Lorsqu'on procède ainsi par exclusion, on est bientôt conduit à reconnaître la seule méthode qu'il y ait à suivre. Car, je le répète, la connaissance de cet art, si curieux et si admirable dans ses résultats, n'a manqué jusqu'ici à l'histoire de l'antiquité, que parce que les artistes n'ont jamais été dirigés par la pratique de la sculpture moderne, vers la recherche de l'art des assemblages ou des ouvrages à compartiment. Quant aux savants, ou à ceux qui se consacrent par l'étude des textes et des monuments, à l'explication des choses obscures de l'antiquité, il faut le dire, rien ne pouvait leur révéler un secret qui tient à un mécanisme d'opérations, dont il est nécessaire d'avoir acquis l'intelligence pratique. Quelques passages d'auteurs anciens concourent, il est vrai, à répandre des lumières sur ce sujet et appuient, comme on le verra, de leur autorité, ma démonstration des procédés de la statuaire en ivoire. Mais sans la clef de ces procédés, les renseignements dont je parle ne peuvent mener que jusqu'à la porte de la découverte.

Je m'étais proposé dès-lors de faire cette démonstration de la manière la plus capable, à vrai dire, de rendre sensible aux yeux un procédé que les explications les plus précises font difficilement comprendre aux personnes peu versées dans les pratiques de l'art. J'avais résolu d'exécuter ou de faire exécuter dans une proportion modique, et selon les procédés qui furent usités

dans de plus grands ouvrages, une statue d'ivoire et de métal. Toutes sortes de contre-temps s'étant opposés à ce projet, je pris le parti de suppléer à cette démonstration par des dessins où seraient exposées méthodiquement et avec ordre, toutes les opérations de l'art que je voulais faire revivre.

Quoiqu'il m'ait paru que tout artiste, qui jetera les yeux sur l'exposé de ces procédés, en saisira du premier coup l'esprit et les combinaisons, je n'ai pas cru pour cela devoir épargner les exemples et les développements. J'ai pris pour modèle, dans la démonstration d'un art ignoré, la méthode que suivent ou ont suivie de nos jours, ceux qui ont pris à tâche de confier au dessin les procédés des arts qui s'exercent sous nos yeux. J'ai de même voulu conduire le lecteur, depuis les premiers éléments de l'application de l'ivoire à la sculpture, jusqu'aux combinaisons les plus étendues et les plus compliquées de la statuaire colossale.

Si je ne me trompe, il sera facile à l'homme le moins expérimenté dans ces matières, de comprendre, par cette suite de démonstrations, comment on parvint à approprier aux formes du corps humain les morceaux qui se débitaient dans la défense de l'éléphant, comment on donnait à ces morceaux non-seulement la configuration nécessaire à l'emploi qu'ils devaient remplir, mais encore l'adhérence et la solidité d'un tout, et d'une masse capable de braver les siècles. On concevra sans peine comment, sous le double rapport du travail mécanique et imitatif, s'opérait la composition de cette sorte de marqueterie, qui, de pièces assemblées et de plaques d'ivoire de quelques pouces, formait des statues de 30 à 40 pieds de proportion; comment au milieu d'une manipulation, qui tendait à dépecer en un grand nombre de fragments le corps d'une figure, l'artiste n'était pas moins assuré de la fidèle et ponctuelle exécution de son modèle, que s'il eût opéré sur un seul bloc; de quelle manière enfin des ouvrages aussi démesurés dans leurs proportions, aussi compliqués dans leurs procédés, et pour l'achèvement desquels la vie entière d'un homme paraîtrait avoir été trop courte, ont dû s'exécuter avec plus de facilité, et se terminer avec plus de célérité que tout autre ouvrage de sculpture.

Comme il y a dans les pratiques de l'art un enchaînement qui conduit l'artiste de l'une à l'autre, il est difficile aussi que celui qui s'occupe en simple théoricien de la recherche des procédés techniques, ne saisisse pas spéculativement quelqu'une des connexions d'un genre de travail, avec ceux auxquels il dut ou donna la naissance. Il est dans la nature de notre esprit de vouloir tout rattacher à une cause, à un principe originaire. *Comment donc était né, et s'était développé de si bonne heure, en Grèce, un genre de sculpture si remarquable par la singularité du travail, et si éloigné des pratiques ordinaires que la nature semble avoir inspirées à tous les peuples dans l'imitation des corps par la matière?*

Telle fut la question que je me fis, et cette question naissait, comme on le voit, de mon sujet.

La nature seule du genre de travail dont dépend la statuaire en ivoire, me mit facilement à même d'y répondre. Ce travail d'assemblages et de compartiments me conduisit à observer que dès les premiers siècles de la Grèce, l'art de la sculpture s'était développé dans un système, et par des procédés mécaniques, qui n'ont aucun rapport avec ceux des statues en marbre et en fonte. Un nom particulier (celui de *toreutique*) avait caractérisé cette sorte de culture du domaine de l'art. Or, un mot particulier devait désigner une notion distincte. Ce mot, quoique employé abusivement par quelques écrivains de l'antiquité, n'avait cependant jamais cessé de s'appliquer à cette partie de la sculpture qui met en œuvre les métaux battus, soudés et assemblés, le mélange des matières précieuses, le travail du ciselet, celui de la gravure, et des procédés dont la réunion exige aujourd'hui plusieurs dénominations pour correspondre au mot grec. Si, de fait, il n'y a point dans les langues de véritables synonymes, il faut que les mots divers, dont les anciens usèrent pour désigner l'imitation des corps par la matière, aient exprimé des diversités de genre, et si parmi ces mots, il s'en trouve un qui n'ait pas d'idée correspondante chez les peuples modernes, et dont la notion obscure ait été un sujet de controverse, ne paraîtra-t-il pas vraisemblable que cela vient de ce que les modernes n'ont pas cultivé l'art sous le rapport en question, et dès-lors n'ont pas dû apercevoir clairement l'analogie du mot *toreutique* avec l'espèce de sculpture qu'il signifiait?

Lorsque je vis ensuite que le nom de *toreuticien* avait été donné à Phidias et à Polyclète, auteurs des deux plus célèbres colosses de l'antiquité en or et ivoire, et lorsque, examinant l'ensemble et les accessoires de ces grands travaux, il me parut démontré qu'une partie de leurs compositions, celle des trônes, où ils avaient placé les divinités, appartenait évidemment à cette branche de l'art appelée *toreutique*, et que j'appellerai *sculpture sur métaux*, j'aperçus la connexion naturelle qui existait entre elle et la statuaire en ivoire.

La toreutique me parut donc en avoir été le berceau, c'est-à-dire, que ses procédés, ses pratiques et le goût qui y présida, durent nécessairement conduire aux procédés, aux pratiques et au goût des statues d'ivoire. Par la raison contraire, il fut presque impossible aux modernes, dont la sculpture en marbre maîtrisa dès l'origine la manière de voir et le goût, de pratiquer et même de soupçonner un genre de statuaire étranger aux leçons et aux inspirations de leurs premières habitudes.

Il me sembla dès-lors que la recherche et le développement des notions de la toreutique, notions qui sont restées jusqu'ici entre les savants un objet d'incertitudes et de controverses, pouvaient jeter une clarté nouvelle sur

l'origine de la statuaire en ivoire, et en général sur l'histoire et la génération des arts de l'antiquité.

Ce premier aperçu spéculatif de la liaison technique des deux genres d'ouvrages devint bientôt un fait pour moi, à mesure que, pénétrant plus avant, par les secours de l'érudition, dans les procédés et les pratiques de l'art, dès les temps les plus anciens, et joignant aux descriptions des plus antiques ouvrages les notions de l'histoire, les documents même de la poésie, je m'assurai que le travail de l'ivoire s'était presque toujours trouvé réuni aux travaux de la toreutique. Je me persuadai alors, non pas que la toreutique ait été, comme quelques-uns ont semblé le croire, la statuaire en ivoire, mais que celle-ci, née de la toreutique, en avait été une dérivation nécessaire. D'où j'inférai que si dans la classification des différents genres de sculpture, chez Pline, classification établie sur les pratiques et les matières affectées à chacun d'eux, la sculpture en ivoire n'a point obtenu une place distincte, cela vient de ce qu'on la regardait comme une dépendance et une attribution naturelle de la toreutique.

Les travaux de la toreutique et ceux de la statuaire en ivoire ayant été réunis jadis par une sorte de communauté de procédés et de goût, s'étant trouvés associés souvent dans les mêmes monuments, et ces monuments, les plus magnifiques et les plus célèbres de tous ceux qu'enfanta le génie des Grecs, étant perdus pour nous sans ressource, je ne crus pouvoir mieux en faire revivre l'idée, qu'en présentant une suite de recherches qui embrassât l'ensemble, et formât comme une sorte de tableau historique de cette division de l'art si peu aperçue et si mal appréciée jusqu'ici. C'est ce qui m'a porté à donner, dans un ordre à-peu-près chronologique, l'histoire des principaux ouvrages de ce genre, d'après les renseignements et les descriptions des écrivains.

Mais l'histoire des arts et de leurs ouvrages, par les seuls moyens du discours, est bien moins instructive que l'histoire des hommes, de leurs actions, et même de leurs sciences. Les ouvrages de l'art sont destinés à s'adresser au sentiment et à l'imagination, par l'entremise des yeux. Une grande partie de leur mérite ne peut être saisie que par les sens. Il en est à-peu-près de même de ces nuances qui différencient les caractères, les styles, les manières des écoles et des époques célèbres, ainsi que chacune des divisions techniques de la sculpture. En vain l'antiquaire aura réuni dans ses recherches savantes les documents historiques d'un art, s'il ne parvient à leur donner quelque existence dans l'imagination, soit par des figures qui les rendent sensibles, soit par des rapprochements qui permettent à l'esprit de suppléer à l'action de la vue.

Ce secours devenait d'autant plus indispensable à mon sujet, que la partie

de l'art dont j'avais entrepris l'histoire, était plus ignorée des modernes, et que les éléments de ses procédés et de son goût étaient moins familiers soit aux savants soit aux artistes. Cependant tous les monuments de ce genre étant anéantis, de quelle manière était-il possible d'en reproduire aux yeux quelque idée, d'en faire revivre au moins le goût et le style? Il m'a semblé qu'il pouvait y avoir encore moyen de réparer jusqu'à un certain point la perte des ouvrages qui sont le principal sujet de cette histoire. Heureusement plusieurs d'entre eux obtinrent jadis une telle célébrité, que plus d'un écrivain nous en a transmis des notions assez exactes pour permettre d'en tenter la restitution. Quelques-uns ont été décrits avec des détails tellement circonstanciés, que la seule remise ensemble de ces détails fait comprendre l'espèce et le goût de ce genre de sculpture, mieux qu'aucune définition ne saurait le faire. Tels sont, entre autres monuments, le coffre de Cypsélus, les trônes d'Apollon à Amyclée, et de Jupiter à Olympie, la statue de Minerve à Athènes, etc.

Les grands monuments de la statuaire en ivoire se trouvant, comme je l'ai dit, unis aux ouvrages de la toreutique, ou sculpture sur métaux, spécialement affectée à ce que nous appelons l'ornement; et le genre des travaux d'ornement tenant en général à celui de l'architecture, dont les ouvrages se composent de parties similaires et symétriques, il est véritablement plus aisé de faire revivre par le dessin ces sortes d'inventions, qu'on ne se le figure d'abord, parce qu'une seule partie connue fait connaître les autres. Quant aux statues colossales qui entrèrent dans ces compositions, leur restitution approximative est d'autant plus facile, que nous en possédons indubitablement sur les médailles, les pierres gravées, et dans quelques statues de marbre, des traditions ou des réminiscences.

Ainsi tout n'est point arbitraire dans les restitutions de ce genre, pour ce qui concerne même la part de l'artiste, c'est-à-dire l'invention et la composition de quelques-uns de ces monuments. Mais, en les reproduisant, mon dessein, comme je l'ai dit, a été sur-tout d'offrir à l'imagination du lecteur quelques moyens qui l'aident à mieux concevoir quelle fut la nature du goût des Grecs dans cette partie de l'art. J'ajouterai que les descriptions de plusieurs de ces ouvrages ont été pour la plupart mal saisies et mal interprétées par les commentateurs; que faute de s'être fait une idée juste du genre d'art, de goût et de composition qui fut particulier à ces monuments, les traducteurs, incapables de les considérer sous leur vrai point de vue, se sont quelquefois mépris, jusqu'à séparer en plusieurs ouvrages détachés ce qui ne formait qu'un tout. Cette méprise s'est répétée à l'égard de quelques-unes de ces grandes compositions qui, sous la forme de trônes ou de groupes également remarquables par leur richesse et leur dimension colossale, paraissent avoir existé dans tous les grands temples de la Grèce.

Ces monuments, qui furent sans aucune comparaison les chefs-d'œuvre de l'art des Grecs, et les produits les plus merveilleux qu'ait enfantés dans aucun pays le luxe religieux, faute d'avoir été rapprochés sous un même point de vue, n'avaient tenu jusqu'ici aucune place dans l'imagination des artistes. Confondus parmi les récits des écrivains avec les autres productions de l'art, on ne les a considérés qu'indistinctement, et sans égard au genre qui les distingue. Loin d'en faire une classe à part, et en quelque sorte privilégiée, à peine a-t-on soupçonné la différence de matière qui les sépare des autres ouvrages du ciseau; et le trône d'Apollon à Amyclée, par exemple, a été expliqué par un savant très-célèbre comme étant de marbre. Cependant si on ignore en ce genre l'espèce de la matière, on méconnaît l'espèce du travail, et par conséquent le goût particulier de l'ouvrage. Or, le défaut de connaissance précise sur ces trois points rend, en grande partie, inexpliquables les descriptions des écrivains, et conduit à des résultats fort erronés.

Si j'ai donc osé me livrer à la restitution des plus célèbres ouvrages de la toreutique et de la statuaire en ivoire, je l'ai fait, il faut encore le dire, plus en considération des lumières qui pouvaient en rejaillir sur le genre d'art qu'il me fallait faire connaître, que dans la vue de reproduire les monuments pour eux-mêmes. Je sais ce qu'offre toujours de problématique cette sorte de travail, et avec quelle défiance on doit procéder dans des restitutions qui exigeraient avec l'intelligence des textes, le tact d'un goût sûr et exercé, les lumières d'une saine critique, et une grande habileté de dessin. On comprendra sans doute que lorsque j'énonce toutes les qualités exigibles pour réussir en cette matière, je ne prétends que me ménager des excuses, et solliciter l'indulgence. Personne, je l'espère, ne s'imaginera qu'en restituant le Jupiter Olympien de Phidias, j'aie pu avoir la prétention d'en faire revivre la beauté et le mérite intrinsèque. Si ce monument a servi de motif et de point de vue aux diverses parties de mon travail, si son nom est devenu le titre de mon ouvrage, je crois avoir assez expliqué sous quel rapport et à quelle intention les représentations graphiques d'un tel chef-d'œuvre ont trouvé place parmi mes dessins, et dans quel esprit on doit aussi les juger.

Je ne dissimulerai pas qu'en produisant aux yeux des images approximatives de ces monuments, et calquées le plus fidèlement qu'il m'a été possible sur leurs descriptions, je me suis proposé aussi de répondre de la manière la plus simple aux objections que le goût moderne élève contre eux, et de combattre les préventions généralement répandues contre la statuaire en or et ivoire.

En effet, j'ai toujours été frappé, soit de la diversité des jugements qu'en ont portés les écrivains modernes, soit de l'opposition qui règne à cet égard entre eux et les anciens auteurs, soit encore des inconséquences et des

contradictions qui se trouvent dans leurs discours, lorsqu'ils parlent de certaines statues d'or et d'ivoire. Il en est parmi eux, dont l'opinion sur ces objets passe d'un extrême à l'autre, suivant les considérations du moment. On les entendra, selon qu'ils apprécient ces ouvrages sur la foi de toute l'antiquité, sur la célébrité des artistes et de leurs siècles, ou bien d'après les errements de la sculpture moderne, et les habitudes actuelles de voir ou de faire, tantôt vanter, par exemple, le Jupiter Olympien de Phidias comme le chef-d'œuvre de l'art, tantôt le déprécier comme la production vicieuse d'un goût encore barbare. Il y a plus : ces disparates d'opinion sur la statuaire chryséléphantine, ces accusations de mauvais goût portées contre les artistes les plus célèbres et les plus beaux siècles de l'art, se rencontrent précisément chez la plupart des critiques qui, en traitant des arts de l'antiquité, ont eu la prétention de réunir aux lumières de l'érudition celles du goût, et les notions pratiques aux documents de la théorie.

Pour le dire en un mot, l'association de l'or et de l'ivoire dans la sculpture, ou généralement toute réunion de matières diverses pour former une statue, a passé jusqu'ici aux yeux des modernes pour être une altération du principe constitutif de l'imitation des corps par la matière. On répute étranger à son ressort et à ses moyens naturels tout concours, tout mélange de substances diverses par la couleur, et dont la réunion semble éluder la loi de monotonie imposée à la sculpture par l'usage moderne. On croit voir dans cette pratique une invasion de l'art de sculpter sur celui de peindre, et moins une extension qu'un abus de ses ressources.

Quoiqu'il y ait loin sans doute d'une statue composée de deux matières aussi analogues entre elles que le sont, sous le rapport de la couleur, l'or et l'ivoire à ces figures, soit de cire coloriée, soit de tout autre genre, dans lesquelles un artifice maladroit cumule la réalité de la couleur, et la réalité de la forme du corps humain, on n'en conclut pas moins que tout usage semblable dénote, chez une nation, un goût vicieux, et l'ignorance des principes qui constituent l'essence de l'imitation.

En admettant dans toute leur rigueur les conséquences de cette manière de penser, il me sembla que l'accusation ne se dirigeait ni contre quelques artistes isolés, ni contre quelques habitudes temporaires des Grecs, mais qu'elle enveloppait l'universalité des hommes et des temps antiques. La lecture des auteurs me convainquit en effet que le goût pour les statues d'ivoire et d'or, et que l'exécution de ces sortes d'ouvrages ont existé, et se sont soutenus dans tous les siècles, et à toutes les périodes des arts de l'antiquité.

Un moyen de défense tout naturel me paraissait, il est vrai, s'élever contre ce reproche intenté au peuple de qui nous tenons en tout genre les leçons et les modèles du bon goût. Comment se persuader que les Grecs en auraient

manqué précisément dans l'art qu'ils ont le plus cultivé, et dans les monuments auxquels ils attachèrent le plus grand prix? Pour toutes les autres parties de l'imitation de la nature, on convient que ce sont eux qui ont tracé ce cercle de convenances, hors duquel leurs successeurs ont vainement essayé de leur disputer l'avantage. Après des tentatives de tout genre pour parvenir à faire, soit plus, soit autrement qu'eux, la force de l'expérience leur a conservé le sceptre de l'enseignement: toujours de nouvelles prétentions ont soulevé contre eux et leur autorité d'imprudents détracteurs de leurs ouvrages, et toujours un ascendant vainqueur a ramené sous le joug de leurs règles les amis de la nature et de la vérité.

Mais, outre ce moyen général de justification indirecte, il paraîtra que l'accusation dont je parle s'atténue aussi d'elle-même, dès qu'on considère qu'au lieu de s'appuyer sur des points connus, elle ne repose que sur des faits ignorés jusqu'ici, ou sur des objets inconnus aux accusateurs. Bien plus, c'est sans examen, sans analyse, sans discussion de la chose en litige, que les critiques, ou échos les uns des autres dans leurs jugements, ou entraînés par le même courant d'opinion, ont répété les mêmes reproches, se sont rencontrés dans les mêmes plaintes; c'est-à-dire qu'ils ont tous jugé sur parole, ou par prévention.

Aucun d'eux n'a pris connaissance des faits, des autorités, des circonstances. Aucune distinction n'a eu lieu; et comment aurait-on pu en faire, puisqu'on n'avait pas même soupçonné l'étendue du genre, ni, s'il est permis de le dire, la multiplicité des pièces du procès? Comme la sculpture des anciens ne nous est, à vrai dire, connue que dans une de ses moindres parties, qui est la sculpture en pierre ou en marbre, il fut tout naturel aux modernes de fonder sur cette seule partie de l'art leurs habitudes et les règles de leur goût. Ils durent penser que les habitudes et le goût des anciens avaient été conformes à l'idée qu'en donnent les ouvrages qui restent d'eux. Naturellement enfin ces ouvrages qui frappent nos yeux, et sont le sujet habituel de nos études durent exercer sur notre esprit une bien autre influence que les productions des autres branches de l'art, lesquelles n'existent plus que dans les récits de l'histoire, et n'avaient pu jusqu'à présent obtenir la faveur d'un parallèle même imaginaire.

Je me flatte que les essais de restitutions qui accompagnent ces recherches pourront enhardir de plus capables à multiplier les matériaux de ce parallèle, à étendre ce nouveau domaine de l'antiquité, et à détruire des préventions dont quelques-unes me paraissent avoir leur source dans le défaut absolu d'observation, et dans l'ignorance même des faits.

Presque toujours on a regardé les monuments de la statuaire en ivoire comme des ouvrages d'exception, comme des productions de caprice. J'ai eu

en vue de prouver que le goût pour ces ouvrages avait régné pendant douze siècles, et j'ai produit une série de monuments à l'appui de mes recherches.

On s'est presque toujours persuadé que ce goût était celui de l'ignorance, et j'ai fait voir que ce fut spécialement en ce genre que s'exercèrent les plus célèbres artistes dans les siècles les plus renommés.

Les censeurs des monuments dont il s'agit leur ont toujours fait un reproche de ces nombreux détails d'ornements dont il semble, d'après les descriptions, qu'ils étaient surchargés. J'ai pris à tâche de montrer que l'imagination grossissait beaucoup ces prétendus défauts; que le goût de ces détails appartenait au genre même de la toreutique, et ne devait pas s'apprécier par les habitudes de la sculpture en marbre. Peut-être quelques-unes des figures dont j'ai hasardé la restitution, sans y épargner les moindres objets de détail, prouveront-elles mieux que tous les raisonnements, le peu de fondement des opinions accréditées jusqu'ici sur ce sujet.

Mais en faisant sortir de ces recherches une masse d'exemples qui fût capable d'offrir une base plus étendue à la critique du goût des anciens dans les travaux de la toreutique et de la statuaire en ivoire, je me suis aperçu que l'habitude d'introduire dans une statue des matières diverses et des couleurs variées, loin d'avoir été bornée aux travaux de cette branche de l'art, avait au contraire été commune aux ouvrages de la plastique, de la statuaire en fonte, et de la sculpture proprement dite, ou en marbre.

La réunion de ces exemples, puisés, soit dans les documents les plus authentiques, soit dans les ouvrages mêmes qui sont sous nos yeux, et qu'on avait négligé d'examiner sous ce rapport, soit dans une multitude de passages des auteurs, me parut propre à servir d'introduction à l'histoire ou à la théorie de la statuaire en ivoire. Dans tous les cas, et quelque doive être le résultat de tous les faits à l'égard de la question de goût qui a été l'occasion de ces recherches, j'ai pensé que sa solution ne pouvait qu'y gagner. Du moins ceux qui persisteront à réduire la sculpture aux seules ressources d'une matière monochrome, jugeront en connaissance de cause, c'est-à-dire en réunissant, autant qu'il est possible d'y parvenir aujourd'hui, la connaissance de ce qu'ils réprouveront, aux notions abstraites des principes qui ont jusqu'à présent été l'unique règle de leurs décisions.

Ce n'est pas que j'entende contester à quelques-uns des principes de la théorie spéculative de l'imitation une sorte d'autorité indépendante, à certains égards, de la connaissance immédiate des ouvrages. Il est sans doute en ce genre des vérités qui ne se prouvent pas par des exemples, et qui n'ont aucun besoin de ce secours, mais ces vérités sont en petit nombre, et sont d'un ordre supérieur à celles qui servent de point d'appui aux jugements de ce qu'on appelle le goût. Quant à celui-ci, l'expérience démontre que, dans

bien des cas, les applications de ses lois sont très-variables, et que ses règles elles-mêmes ont été établies d'après les modèles de l'art, plutôt que les modèles n'ont été formés d'après les règles. On peut affirmer, au reste, que les lois du goût, soit qu'elles prescrivent, soit qu'elles prohibent, n'obtiennent leur plein effet, c'est-à-dire la soumission qui naît de la persuasion, qu'en vertu de l'autorité qu'elles puisent dans les exemples.

Ainsi, bien qu'en thèse générale, le principe élémentaire de l'art de la sculpture repose sur la réalité de la forme des objets, et que la plénitude de son imitation soit indépendante de la couleur, il se peut que, faute d'exemples, on ait tiré de là une doctrine exagérée dans ses applications, et qu'on ait attribué à certains mélanges de matières une propriété que réellement ils n'avaient point, d'imiter les couleurs de la peinture. Il se peut qu'on ait confondu une apparence d'illusion avec une illusion grossière. Il se peut qu'on ait limité plus qu'on ne devait les ressources naturelles de l'art, et que jugeant la question des limites de la sculpture sans connaître tous les emplois de cet art, et toutes les considérations qui peuvent légitimer certaines licences, selon la nature des sujets, la destination des monuments, et les rapports matériels et intellectuels auxquels ils sont soumis, on ait proclamé comme règle invariable de goût ce que le goût a démenti jadis, et démentirait peut-être encore aujourd'hui, si l'épreuve était renouvelée.

Car enfin il est constant qu'un semblable jugement ne fut jamais prononcé en présence des statues d'or et d'ivoire. Il est certain que pendant une longue suite de siècles, ces ouvrages, loin d'avoir encouru le blâme de tous les hommes de goût qui se sont succédés depuis Périclès jusqu'à Julien l'Apostat, en ont au contraire obtenu les éloges et l'admiration. Qui croirons-nous donc de ceux qui ont admiré en voyant, ou de ceux qui blâment sans avoir vu; que dis-je, sans avoir même l'idée des objets en question?

Le tableau très-abrégé de ce qu'on peut appeler la sculpture polychrome des anciens, m'a donc paru être le prélude naturel d'un ouvrage destiné à présenter un point de vue nouveau de l'art de sculpter, envisagé, soit dans ses procédés, soit dans ses variétés, soit dans un cercle d'emplois étrangers aux habitudes modernes. S'il résulte de ce tableau un ensemble de faits, d'exemples et d'autorités qui montrent que les anciens ne reconnurent dans aucune des parties de la sculpture l'uniformité de matière et de couleur comme un principe constitutif de cet art, peut-être naîtra-t-il de cette manière de généraliser l'objet de la discussion, quelque motif de doute. Et le doute est toujours un acheminement à la découverte de la vérité.

Quelque décision qu'on porte à cet égard, toujours est-il certain que la connaissance des faits dont je me suis proposé de recueillir l'ensemble, est un élément nécessaire de la question de goût qu'il s'agit de résoudre, que

cette connaissance importe au complément de la théorie de l'art, comme elle avait manqué jusqu'à présent à son histoire.

Il y aurait lieu de s'étonner que ce point de vue de la sculpture polychrome, qui se présente si fréquemment dans les récits des écrivains, n'ait été aperçu que fugitivement, n'ait obtenu que la plus légère attention, et ait comme échappé à l'analyse moderne, si les préventions dont j'ai parlé n'expliquaient cette négligence. Les antiquaires, dociles aux impressions qu'ils recevaient des artistes, avaient, jusqu'à ces derniers temps, presque toujours détourné les yeux de la statuaire en ivoire et des grands ouvrages de la sculpture polychrome, dont quelques procédés, il est vrai, appartiennent à l'enfance de l'imitation, et dont quelques pratiques tributaires de la superstition, se rangent évidemment parmi les erreurs de l'imitation.

Pour bien apprécier et sans prévention l'art de la sculpture chez les anciens, il ne faut pas oublier qu'il fut l'art favori de la religion et le ministre le plus docile de ses volontés. Promoteur, fauteur et propagateur de toutes les opinions sur lesquelles reposait l'existence des dieux, il ne se bornait pas à en faire de simples représentations. C'est par la propriété qu'ont les signes de prendre la place des choses signifiées, que l'art de la sculpture servit très-activement la superstition, en employant les moyens les plus capables de faire prendre le change aux spectateurs ignorants. Associé ainsi à la puissance théogonique, l'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des dieux. Agent principal de cette puissance si prodigue d'emplois, il dut à la diversité même de ses emplois la multiplicité de formes, de goûts et de caractères qui modifièrent ses ouvrages au gré de plus d'une sorte de convenances inconnues aux arts modernes.

Il faut considérer que c'est à l'importance de ses destinations, et à l'action puissante du ressort religieux dont on a parlé, que l'imitation dut en Grèce sa perfection. La distinction que Lessing a voulu faire entre les ouvrages exécutés en vue de la religion, et ceux qui le furent en vue de l'art, devient chimérique, lorsqu'on réfléchit que, si la religion d'un côté put détourner l'art de sa perfection, la plus grande perfection de l'art fut d'un autre côté nécessaire à la religion, en sorte que, appuis l'un de l'autre, ils se durent réciproquement leurs succès. L'histoire des monuments est encore ici d'accord avec celle des causes qui les produisirent. Si à la tête des ouvrages exécutés en vue de la religion, se placent sans contredit les statues et les colosses des divinités en or et en ivoire, nous voyons pourtant que ces morceaux furent mis sur la première ligne des chefs-d'œuvre de l'art.

La distinction entre les statues, selon qu'on les considère comme produits de la religion ou comme productions de l'art, me paraît donc être le résultat des préventions accréditées depuis long-temps dans cette matière, et je pense

qu'elle provient aussi de ce qu'on a confondu entre elles certaines pratiques de la sculpture polychrome, dont quelques-unes rappelèrent ou perpétuèrent en Grèce les premières habitudes de l'art encore enfant. Car il y aurait une autre prévention à vouloir tout justifier en Grèce, sous le rapport du goût, parce que tout peut y être excusé ou expliqué sous le point de vue de la religion, qui eut sans doute quelques intérêts séparés de ceux de l'art.

Mais on doit dire que les modernes se sont trop habitués à juger les arts, abstraction faite de leurs emplois et de leurs servitudes, c'est-à-dire, sans rapport avec les besoins de la société pour laquelle ils sont faits. De ce que ces besoins ont pu quelquefois, et dans plus d'un pays, arrêter leurs progrès et contrarier leur développement, on en a conclu très-faussement que s'ils étaient libres de toute sujétion, ou autrement si l'artiste n'avait d'autre obligation que celle de plaire en vertu des règles de la théorie, on verrait les chefs-d'œuvre se multiplier, et l'imitation atteindre toute sa perfection. Vaine spéculation. Ce n'est pas la théorie des rhéteurs qui a produit l'éloquence, et la poésie ne serait jamais née du seul desir de flatter le goût des hommes instruits. Réduire les arts à être les ministres des plaisirs que les gens éclairés trouvent dans leurs productions, c'est méconnaître et la nature des causes qui les ont fait naître, et la nature de l'action qui peut les élever. Il faut à l'artiste une bien plus haute perspective, il faut à ses ouvrages de bien plus fécondes applications. Il leur faut une destination nécessaire et imposante qui se fonde sur les besoins les plus impérieux de la société. Or, le simple amusement, et je parle même de celui de l'esprit, ne saurait se mettre au nombre des besoins dont je parle.

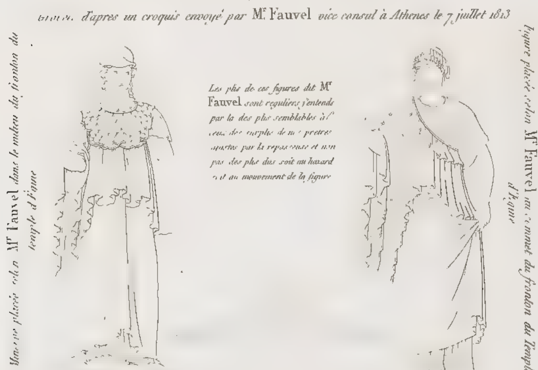
Il est vrai que quelquefois l'art trouve des obstacles dans ces besoins; mais son mérite alors est de savoir les vaincre, et de transformer en beauté ce qui semblerait avoir dû être le principe d'une imperfection.

En un mot, l'art ne doit être ni esclave ni indépendant des besoins de la société. Trop de servitude comprime, trop de liberté relâche son ressort. Il ne lui faut pas un joug à porter, mais des devoirs à remplir; et ce juste milieu ne se trouve ni dans les pratiques de certaines opinions qui réduisent l'imitation à la fonction de l'écriture, ni dans cette autre manière de voir qui, dénuant les arts de toute fonction utile, ne prétend les rattacher qu'au plaisir des yeux ou de l'esprit.

Ce point milieu exista en Grèce, où les besoins avaient créé les plaisirs de l'art, et où dès-lors chaque plaisir se trouvait fondé sur un besoin. Il ne faut donc point y juger l'art sous chacun de ces rapports isolés, s'il est vrai que, par une vertu particulière, ces deux rapports y furent toujours réunis. Notre manière d'apprécier des objets dont nous n'avons réellement aucun besoin, puisqu'ils ne se mêlent qu'à un petit nombre de nos plaisirs (en y comprenant

celui de la vanité) ne saurait s'appliquer à des ouvrages qui tenaient tous plus ou moins aux convenances religieuses ou sociales. On doit donc dans quelques cas, pour bien juger, rapprocher l'espèce de goût qui fut particulier à ces ouvrages, du genre des causes qui les produisirent et des effets qu'on en exigeait. Il ne faut pas isoler les monuments des opinions, des sentiments, des affections avec lesquels ils étaient nés, et qui leur communiquaient un grand pouvoir sur l'ame et sur l'imagination. Il faut se garder de supposer que l'art puisse jamais exercer aucun empire sur nous sans cette coopération morale. Il faut par conséquent lorsqu'il s'agit d'apprécier l'œuvre du sentiment et du génie d'un peuple, s'abstenir de ces abstractions stériles par lesquelles la froide raison prétend juger, et juger seulement en elles-mêmes, des choses qui ne doivent l'être que dans leurs rapports avec un grand nombre d'autres.

FIGURES DU TEMPLE D'ÉGINE



Le Paragraphe 4 de la PART. Ire *Pag. 18. était imprimé depuis longtems, et le receuil des figures présumées être de l'école d'Egine, était gravé, pl 1 lorsque l'auteur reçut de* Mr Fauvel *les renseignemens qu'il lui avait demandés sur le style des figures découvertes a Egine. Ces renseignemens écrits et dessinés ayant justifié les conjectures de l'auteur, il a cru devoir leur donner place ici.*

LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

PREMIÈRE PARTIE.

DU GOÛT POUR LA SCULPTURE POLYCHROME CHEZ LES ANCIENS.

PARAGRAPHE PREMIER.

De l'union de la couleur et du relief dans les ébauches de l'art chez tous les peuples.

On peut, ce me semble, expliquer par le seul instinct de l'homme, certaines conformités qui se rencontrent par toute la terre dans les ouvrages de l'Imitation. L'histoire de tous les peuples nous offre un point où ces conformités paraissent frappantes; c'est celui qu'on appelle l'enfance de l'art. Les preuves à cet égard seraient superflues. Tout le monde sait que cette enfance n'est autre chose que le commencement d'une action ou d'une disposition très-simple si on remonte à ses éléments, mais susceptible aussi de la plus grande variété, si on la suit dans son développement. Or, il est dans la nature de tous les commencements, d'être ou de paraître uniformes entre eux, et de la même manière que tous les germes d'une même plante se ressemblent beaucoup plus que les plantes qui en proviennent. Aussi j'ai toujours pensé que certaines ressemblances d'usages et de pratiques entre les ébauches de l'art, chez des peuples divers, étaient des arguments souvent fort peu décisifs en faveur des systèmes de liaison et de filiation qu'on prétend établir entre ces peuples. S'il s'agit sur-tout de contrées séparées par de grands intervalles, les similitudes qui ne reposent que sur les premiers essais de l'Imitation, et dont on fait trop facilement des signes incontestables de rapport ou de communication, me semblent au contraire devoir être regardées comme les preuves les plus équivoques à cet égard.

Si tout ce qui dépend de l'instinct appartient en propre à chaque peuple comme à chaque individu, qu'a-t-on besoin de faire enseigner à une nation par une autre nation ce que la nature seule enseigne? Les leçons uniformes de ce maître universel ont sans

doute appris par toute la terre aux hommes à conserver par des signes le souvenir des objets. Par suite encore du même besoin, et sans autre impulsion que celle d'un sentiment presque machinal, l'homme a dû par-tout emprunter de sa propre configuration le type de plusieurs des caractères dont se composa son écriture primitive.

Dans cet état d'imperfection morale, qui est véritablement au corps social ce qu'est à l'individu formé l'état de l'enfance, il ne faut guère présumer que des êtres ignorants aient eu, en fait d'imitation, des sensations supérieures à celles dont nous apercevons journellement la trace dans les enfants. Le sens débile de ceux-ci correspond parfaitement au sens grossier de ceux-là. Le sauvage et l'enfant sont affectés par l'Imitation, de la même manière, dans la même mesure, et sous les mêmes rapports. On observe, par exemple, que la figure palpable et matérielle, quelque informe qu'elle soit, saisit bien plus activement le goût d'un enfant, que ne le font les linéaments les plus habilement tracés sur une superficie plane, où son œil et sur-tout sa main n'ont point de prise. Ainsi la grossière ébauche en relief qu'a façonnée un artifice ignorant, a plus d'action sur l'instinct de l'homme inculte, qu'un dessin n'en pourrait produire par les traits et les contours les plus savants.

Ceci ne rendrait-il pas en partie raison d'une observation faite il y a déja long-temps? Plus d'un écrivain (1) a remarqué que la sculpture paraît avoir toujours et par-tout précédé la peinture. Cela provient, a-t-on dit, de ce qu'il est plus facile d'imiter les corps par le relief de la forme matérielle que par la configuration linéaire : chose pour le moins fort douteuse. Il est, à mon avis, plus vraisemblable que ce qui a pu porter l'homme à cette sorte de prédilection pour les figures palpables, c'est que le toucher est le sens dont on reçoit les impressions en premier, est celui qui donne les premières idées des objets, les premières leçons sur leur manière d'être. J'ajoute que ce sens est aussi celui par le moyen duquel se développe le sentiment de la propriété. Les cailloux, les morceaux de bois, les coquillages, furent des signes et des idoles, avant qu'on sût tracer des traits ou les colorier. Et le fétiche, ce premier-né de la superstition, dut amener la sculpture à sa suite, ainsi que le goût du relief dans les premiers signes à figure humaine.

La sculpture aurait dû ainsi la priorité à la nature des choses, qui a voulu que la première impression des corps fût celle de leur solidité. La délinéation, qui ne donne que l'apparence corporelle, n'a au fond, dans l'art de l'Imitation, rien de plus difficile en soi. Cependant, si l'on consulte la marche de l'instinct et le développement naturel des facultés imitatrices, il paraitra que ce procédé ne sera venu qu'après, comme reposant sur un moyen d'imiter moins direct et plus conventionnel.

Ce que je dis ici s'applique à la peinture, en tant qu'on la considère sous le seul rapport du dessin ou de la délinéation des objets. Pour ce qui est de la représentation de la couleur des corps, je pense que cette autre partie de l'art du peintre naquit plus naturellement qu'on ne le croit, avec la sculpture. Nous réunissons aujourd'hui dans une seule et même idée, et sous un même mot, le procédé de tracer des figures et celui de les colorer. Ils sont toutefois très-divisibles par l'analyse, et ils furent aussi très-divisés dans l'enfance de l'Imitation.

A cette époque, et dès que l'on sentit le besoin d'indiquer, dans les premiers signes dont on a parlé, les qualités des objets, la couleur obtint le second rang après la forme, et

(1) Winck. Stor. dell' arte, pag. 260 et 262, Edit. de C. Fea. — De l'usage des statues, page 129

bientôt elle s'associa aux figures de relief ou de ronde-bosse. Cette association fut partout l'ouvrage uniforme de l'instinct. La couleur des corps vivants, quelque imparfaite qu'on la suppose, est pour l'œil d'un sauvage ou d'un enfant l'image de la vie. Le mélange du relief et du coloris leur fait une illusion complète. Là est pour eux le comble de l'Imitation.

Ce procédé, qui tient au goût irrégulier ou à celui de l'Imitation sans art, dépend si peu des causes naturelles du climat, auxquelles tant de systèmes attribuent les vices et les écarts de ce genre, qu'on le trouve d'un pôle à l'autre, enraciné dans les premières habitudes de tous les peuples. Il existe chez ceux-là même qui le condamnent le plus; et dans les sociétés les mieux cultivées par l'étude de la nature et la théorie de l'art, ce goût trouve encore à se réfugier à l'abri de quelques inclinations vivaces et indestructibles; car certains penchants qui viennent de l'instinct ont une force contre laquelle toutes les puissances de la raison doivent sans cesse lutter; et cela même nous expliquerait comment celui dont je parle, favorisé dans certains pays par les institutions religieuses et par l'esprit de routine, s'y est maintenu seul, et y règne encore exclusivement; comment chez d'autres peuples on n'a pu lui enlever qu'une partie de son empire, et comment ailleurs encore on ne parvint à le corriger qu'en le modifiant, en transigeant, si l'on peut dire, avec lui, et en l'associant au système de l'Imitation raisonnée.

Mais ces considérations m'éloigneraient trop de l'objet de ce paragraphe. Je n'ai en vue ici que de montrer l'origine du goût pour la sculpture coloriée, et de montrer encore, dans l'universalité de son usage, la puissance du principe qui lui donna l'être. Sur un point si constamment avoué et reconnu de tout le monde, je me crois dispensé de produire des citations, et d'invoquer le témoignage des voyageurs. S'il est une notion incontestable, c'est sûrement celle qui s'appuie sur des faits dont l'examen est à la portée de tout observateur, et dont l'existence se trouve confirmée par l'histoire de tous les peuples.

Ceux en effet dont nous connaissons le mieux les commencements en fait d'art, parce que toutes sortes de moyens et de circonstances ont contribué à perpétuer le souvenir et la tradition de leurs premiers signes figuratifs, sont aussi ceux qui nous offrent les vestiges les plus nombreux de l'association de la peinture et de la sculpture dans les essais primitifs ou les ébauches de l'Imitation.

Si, comme on le pense généralement, le peuple grec dut aux Égyptiens les premiers rudiments de l'art, en recevant d'eux le plus grand nombre des idoles qui devinrent les objets de son adoration et les prototypes de ses dieux, il est indubitable que ses maîtres n'auraient guère pu lui communiquer d'autre goût que celui de la sculpture coloriée.

L'Égypte fut un de ces pays où l'autorité de l'instinct et l'habitude de l'imitation sans art avaient établi l'empire le plus inébranlable. Il suffirait du passage de Platon (1), quand les ouvrages de ce peuple ne le diraient pas encore plus clairement, pour nous apprendre que les arts y furent opprimés sous le joug de la routine. Si du temps du philosophe grec l'imitation se trouvait dans le même état où elle était des milliers d'années auparavant, et s'il est certain qu'il entend parler plutôt du goût de l'art que de ses procédés mécaniques, la même observation devra aussi s'appliquer aux ouvrages de la sculpture. Je

(1) Plat. de Legibus, lib. II. σκοπῶν δε εὑρήσεις αὐτόθι τὰ μυριόστον ἔτος γεγραμμένα, etc.....

n'ignore pas qu'à l'égard de celle-ci l'on distingue plus d'une manière, qu'on en compte même trois, celle des anciens artistes jusqu'aux temps où le commerce avec les Grecs put influer sur le goût de la nation, celle du siècle des Ptolémée, et celle qui correspond à la domination des empereurs romains. Toutefois, en admettant ces distinctions, qu'en résulte-t-il? rien autre chose, sinon que l'on découvre, dans l'exécution des mêmes idoles et des mêmes figures sans art, une exécution plus ou moins soignée. L'outil seul paraît avoir fait quelques progrès. Le fond du savoir, du goût et de l'invention, resta le même.

Les causes morales de cette imperfectibilité de l'Egypte, en matière d'art, ont été répétées par tout le monde, et je crois en avoir ailleurs développé quelques-unes avec assez d'étendue (1). J'en veux toucher ici une d'un autre genre, et qui se lie à mon sujet. Il me semble en effet qu'il ne serait pas difficile de montrer comment l'usage de colorier les ouvrages du ciseau, lorsqu'il devient dominant et invétéré dans un pays, tend à arrêter les progrès des deux arts; car alors l'art de la forme et l'art de la couleur, comptant sur leur secours réciproque, sont beaucoup moins forcés de se perfectionner isolément. La couleur du peintre supplée à la grossièreté de la forme du sculpteur. Celui-ci à son tour dispense le peintre des véritables qualités de son art, mais sur-tout du dessin et de la délinéation, qui en sont la base. Je serais tenté de croire que c'est encore la peinture qui a le plus à perdre dans ce commerce illicite, et c'est peut-être ce qui est arrivé en Egypte, comme peuvent en convaincre toutes ces figures sculptées et peintes (ou glyphographiques) dont sont ornés tant au dehors qu'en dedans les temples et les autres édifices de ce pays (2).

Ce qu'on y admire le plus, et ce qui sans doute y est le plus admirable, c'est la durée et la conservation de ces couleurs appliquées sur des bas-reliefs de pierre; car leur antiquité est telle, qu'on ne connaît pas d'ouvrage d'art plus ancien. Mais ce qu'on y peut le moins admirer, c'est l'art de la peinture. Telle est même la confusion de ce travail *glyphographique*, que l'œil reste indécis entre les contours du sculpteur et les enduits du peintre; de sorte que les anciens voyageurs (3) appelaient indistinctement ces ouvrages des noms des deux arts, ce qui donne à connaître qu'ils ne méritent précisément ni l'un ni l'autre.

Ce jugement porté sur les bas-reliefs de l'Egypte s'applique de soi-même au plus grand nombre des statues de ce pays, c'est-à-dire, aux simulacres en bois qui y furent sans doute les plus usuels, comme ils furent sans comparaison les plus répandus et les plus multipliés au dehors. Il paraîtrait que les sculpteurs égyptiens, je parle de ceux de la primitive école, n'auraient travaillé la pierre en statues que dans leur propre pays. Les figures qu'ils faisaient, pour les envoyer au dehors, n'étaient que de bois. Pausanias le dit formellement (4) de toutes celles qu'on leur attribuait par toute la Grèce, et qu'on y regardait encore de son temps comme les plus anciens monuments du culte religieux. Or toutes ces figures de bois, comme on aura l'occasion de le redire par la suite, étaient coloriées et habillées d'étoffes réelles. Le travail, aujourd'hui bien connu des enveloppes ou gaines de momies, donne une idée assez exacte de la manière dont s'alliait en Egypte

(1) De l'état de l'architecture égyptienne, etc.

(2) Voyez Descrip. de l'Egypte, etc. Antiq. planche, tome I.

(3) Voyez Paul Lucas, Voyage de la Haute-Egypte, livre V.

(4) ξόανα γὰρ δὴ τότε εἶναι πείθομαι πάντα καὶ μάλιστα τὰ Αἰγύπτια. Pausan., lib. II, cap. 19

le procédé de la peinture à celui de la sculpture en bois. On peut, à la vue de ces caisses de sycomore où se mêlent les opérations des deux arts, se figurer mieux que d'après aucun récit, quel fut le goût et quelle fut encore l'intimité de cette alliance.

Cette intimité, dont les effets sont si contagieux pour des esprits incultes, et si contraires au développement de l'art, était précisément ce qui servait le mieux les intérêts de certaines religions. Le livre de la Sagesse, en faisant mention d'idoles sculptées et coloriées, nous apprend le motif de cet usage, l'impression qu'il produisait sur les sens, et quel ressort la superstition trouvait dans l'illusion produite par l'union de la couleur et du relief. *Effigies sculpta per varios colores, cujus aspectus insensato dat concupiscentiam* (1). C'est contre de pareilles statues peintes que s'élève aussi le prophète Ezéchiel, lorsqu'il reproche aux Israélites d'avoir adoré les images des Chaldéens et des Egyptiens. Cette pratique, si propice à l'idolâtrie, paraît en avoir tellement favorisé l'établissement, que quelques écrivains, fondés sans doute sur la réciprocité d'action qui existe entre les signes et les idées, ont semblé croire que ces statues, au lieu d'être l'effet de la superstition, en avaient été la cause. Ils ont prétendu que jamais des tableaux n'auraient fait d'idolâtres, et que jamais il n'y eut d'idoles en *plate* peinture (2), comme ils l'appellent, pour la distinguer de la peinture mêlée au relief (3).

Les Egyptiens, en communiquant aux Grecs leurs simulacres peints et leurs idoles coloriées, peuvent passer, sinon pour avoir fait naître dans ce pays, du moins pour y avoir accrédité le goût et propagé l'usage des figures *glyphographiques ;* car il ne faut pas douter qu'avant l'époque des premières colonies égyptiennes, la Grèce peu civilisée n'ait eu, sur l'objet dont il s'agit, les habitudes de tous les peuples sauvages, chez lesquels plus d'une sorte d'opinions entretient la pratique de colorier les idoles.

Outre le charme d'une illusion grossière, cette pratique a encore pour but, si l'on en croit les voyageurs, d'honorer la divinité. L'un d'entre eux (4) raconte qu'il y a des sauvages qui, par un motif religieux, ne manquent pas de peindre chaque semaine leurs idoles de différentes couleurs. Un tel soin peut encore s'attribuer à l'intérêt de leur conservation. C'était en effet un moyen fort efficace d'assurer aux fétiches en bois une plus longue durée. Infailliblement, sans les couleurs dont on les enduisait, la plupart de ces dieux, nés de la configuration fortuite de quelque tronc de hêtre ou de figuier, seraient devenus promptement la proie des vers.

La religion a par-tout l'esprit conservateur. En Grèce, elle n'eut pas le pouvoir d'enchaîner l'imitation, et d'assujétir l'art à cette répétition servile des types primitifs, qui fait naître ou constitue chez un peuple l'esprit de routine. Tout nous dit au contraire qu'elle y facilita puissamment l'émancipation des facultés rationnelles, en fait d'imitation, et l'accord si nécessaire en ce genre de la raison avec l'imagination. Mais en laissant à l'art et à l'artiste l'indépendance du génie, et la facilité de modifier ou d'améliorer les formes des idoles, elle n'y contribua pas moins comme ailleurs, soit à perpétuer dans de nou-

(1) *Sapient.* 15. — (2) De l'usage des statues, page 128.

(3) Winckelmann a presque adopté en entier cette opinion, qui se trouve toutefois réfutée par le P. Ansaldi, *de sacro et publico apud Ethnicos pictarum tabularum cultu*, cap. 10, pag. 193. (Winckelm. Storia del' arte, t. I, pag. 261, Edit. de C. Fea.)

(4) Voy. Lover. Voyag.

veaux ouvrages les traces des anciens, soit à garantir d'un entier oubli les pratiques et le goût du premier âge; et cet effet elle le produisit, en consacrant et en rendant de plus en plus vénérables les monuments du culte primitif, à mesure que leur forme vieillissait, ou que leur époque tendait à se perdre dans la nuit des temps.

Ainsi dans le même temple on admirait la statue faite selon les principes ou le goût de l'imitation régulière, et l'on adorait quelquefois avec plus de zèle la vieille idole, ou l'ouvrage de l'instinct et de l'imitation sans art. Si les regards des connaisseurs s'adressaient à la première, les prières, les offrandes et les hommages de la dévotion se portaient avec une sorte de prédilection vers la seconde. Dans le temple de Junon, à Argos, on voyait comme trois générations de l'art de sculpter sous les formes des trois statues successives de la déesse. A côté du colosse d'or et d'ivoire, chef-d'œuvre de l'art et de Polyclète, subsistait sur une colonne l'ancienne statue de Junon ἄγαλμα Ηρας ἀρχαῖον; mais on vous montrait ensuite l'idole primitive τὸ δὲ ἀρχαιότατον. Elle était assise, d'une modique proportion, et faite de bois de poirier sauvage (1).

De cet usage il était résulté que, du temps même de Pausanias, c'est-à-dire, après douze ou quinze siècles, on voyait encore dans les sanctuaires de la Grèce les premieres ébauches de l'art. C'est ce que nous pouvons conclure, comme on le dira plus bas, non-seulement des récits de cet écrivain, mais encore d'un assez bon nombre d'empreintes de monnaies frappées dans des siècles bien postérieurs, et sur lesquelles les figures des plus informes idoles attestent la vénération dont elles n'avaient point cessé de jouir.

On sait en effet que dans plus d'un genre, quelques-unes de ces idoles avaient conservé leur empire sur la foi des peuples, soit en se renouvelant sous la même forme, soit encore par l'impossibilité de les faire changer de figure. De cette dernière espèce étaient certains piliers de bois et certaines pierres carrées qui, comme l'observe Pausanias, avaient été les premiers dieux du pays. La Grèce en était remplie, et les avait religieusement conservés. Seulement, dans des temps plus modernes, on y avait gravé les noms des différentes divinités. Cela se voyait ainsi à Pharès en Arcadie (2).

Ailleurs ces bornes et ces souches empruntèrent plus ou moins de détails de la figure humaine. C'est, comme tout le monde sait, ce qui arriva à la Diane d'Ephèse, aux Hermès, et à beaucoup d'autres simulacres qui, bien que devenus en tout ou en partie les ouvrages de l'imitation par art, conservèrent toujours plus ou moins de traces indicatives de leur première manière d'être.

Par suite du même esprit, et sous la tutèle de la religion, s'étaient trouvées garanties de la destruction ces nombreuses statues de bois coloriées, que par-tout ailleurs le contraste seul de leur grossièreté avec les chefs-d'œuvre subséquents de l'art, aurait rendues de plus en plus insupportables à des yeux exercés et délicats. Mais, en Grèce, outre le privilége qu'elles obtenaient de leur caractère sacré, elles avaient encore l'avantage de flatter l'amour-propre et l'orgueil national. Les Grecs se complaisaient dans des parallèles qui leur faisaient mieux apprécier les efforts de leur génie, et toute la distance qu'il avait parcourue (3).

Rien de plus flatteur en effet pour une nation que la vue de ses premiers essais, sur-

(1) Paus. liv. II, ch. 17. — (2) Paus. liv. VII, ch. 22.

(3) Ὥσπερ καὶ τὸν Δαίδαλον φασὶν οἱ ἀνδριαντοποιοὶ νῦν..... καταγέλαστον ἂν εἶναι. Plato. Hippias major, *in princip.*

tout lorsqu'elle est arrivée à la perfection. Ce sont les titres de noblesse de son génie; et plus ces titres sont informes, plus ils prouvent en faveur de leur originalité. Aussi rien ne peut-il mieux encore aujourd'hui, combattre l'opinion de ceux qui, d'après quelques rapports de mythologie, de caractères, ou de signes figuratifs, font dériver, soit de l'Asie, soit de l'Egypte, les arts de la Grèce. Qu'importerait en effet que les Grecs eussent appris à balbutier les premiers accents de l'imitation, sous des maîtres dont le savoir resta toujours au berceau. Il suffit de parcourir avec Pausanias les temples de la Grèce pour se convaincre que cette nation ne dut ce qu'il faut appeler les arts, qu'à elle-même. Et non-seulement on y découvre les traces de leurs premiers pas, non-seulement on en suit la marche et la progression depuis le *Deus Casius* jusqu'au Jupiter de Phidias, depuis le poirier sauvage de Pirasus, fils d'Argus (1), jusqu'à la Junon d'or et d'ivoire de Polyclète, mais on y observe encore comment et dans quel système eut lieu ce développement.

C'est une chose particulière aux Grecs, que chez eux, en chaque partie de l'imitation, l'œil et le goût les moins exercés peuvent facilement, et reconnaître l'ébauche dans le chef-d'œuvre de l'art, et prévoir le chef-d'œuvre dans le caractère de l'ébauche, comme, dans les productions de la nature, l'indication du germe se fait apercevoir à tous les degrés et jusqu'au plus haut point de sa croissance. En suivant l'histoire de la génération des arts en Grèce, on voit sous la double influence de l'esprit à-la-fois créateur et conservateur qui dirigea toutes ses inventions, les formes du plaisir émaner directement de celles du besoin, les inclinations de l'instinct devenir les inspirations du génie, les sujétions les plus vulgaires être la source des plus nobles conceptions, les travaux les plus grossiers donner naissance aux opérations les plus déliées et les plus subtiles, et des habitudes d'un goût puéril et vicieux sortir les combinaisons les plus riches et les plus étonnantes de l'art du ciseau.

Ainsi le génie de la sculpture, après avoir long-temps fécondé les germes par-tout ailleurs stériles de cet instinct grossier, qui supplée dans une figure à la vérité des formes par le mensonge des couleurs, fit naître, de l'usage des statues peintes, la statuaire en ivoire et or. Ainsi ces simulacres sans forme, barbouillés de lie ou enduits de cinnabre, et conservés religieusement par les Grecs, nous montrent encore aujourd'hui, dans les récits des écrivains, comme ils le faisaient jadis dans les temples, de quelle manière l'art avait su mettre à profit les procédés les plus contraires à l'art. Ces monuments d'un instinct grossier nous revèlent déja toutes les variétés de la sculpture polychrome, et déja ils se présentent à nous comme les précurseurs, et, si l'on osait dire, comme les ancêtres de ces statues et de ces colosses d'or et d'ivoire dans lesquels la magnificence de l'art parut avoir égalé la majesté des dieux et tout l'éclat de l'Olympe. *Cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptæ religioni videtur, adeo majestas operis æquavit Deum* (2).

(1) Paus. liv. II, ch. 17. — (2) Quintil. Inst. Orat. lib. XII, cap. 10.

PARAGRAPHE II.

Des simulacres habillés, et des statues drapées avec des étoffes réelles.

Une autre pratique de l'instinct imitatif ou de l'imitation sans art, pratique connue des peuples de l'antiquité, et dominante encore chez tous ceux de l'Asie actuelle, est celle qui consiste à faire des statues drapées par le moyen d'étoffes réelles. Les pagodes de l'Inde sont encore aujourd'hui remplies de figures coloriées dont les draperies furent ainsi faites. Ces figures, pour la plupart, ne sont rien autre chose que ce qu'on nomme en terme d'art des mannequins.

C'est très-certainement de ce nom qu'il faut appeler les figures de bois qui composaient l'auditoire de ce théâtre, décrit par Diodore de Sicile, dans le monument d'Osymanduas en Égypte (1). Un assez grand nombre de passages prouve que la méthode dont je parle fut très-usuelle dans ce pays. Effet et cause tout-à-la-fois de l'imperfection de l'art, elle remplace si facilement la véritable imitation, qu'elle finirait par la faire oublier, si elle ne commençait le plus souvent par en arrêter le développement et ne l'empêchait de naître. Une fois que la religion s'est emparée de cet usage, elle y trouve deux avantages, l'un de créer à très-peu de frais les simulacres ou les signes corporels qui entrent dans la composition de son langage allégorique, l'autre de produire, par l'effet même de ces signes, l'impression la plus vive sur les sens et sur l'imagination des hommes incultes et grossiers.

Tout le monde sent, quoique peu de personnes en connaissent la raison, que des statues qui sont des mannequins coloriés et revêtus d'étoffes réelles, n'ont rien qui participe à l'art de l'imitation. La condition première de toute imitation, entendue dans le sens de l'art, est qu'une chose soit représentée par une chose de nature différente. Dès qu'il y a identité d'être et de nature entre l'objet à représenter et celui qui en devient la représentation, il n'y a plus d'image proprement dite, il n'y a plus d'imitation. Ce n'est plus alors qu'une simple répétition. Or, comme cela se comprend facilement, si ce qu'on appelle répétition des objets se trouve toujours dans l'imitation, il n'est pas vrai réciproquement que l'imitation soit comprise dans la simple répétition.

Toutefois cette prétendue imitation produit sur l'esprit et les sens imparfaits de l'homme ignorant, un effet très-supérieur à celui de l'imitation véritable; et l'expérience de tous les temps l'a prouvé. Moins il y a d'art, plus il y a d'illusion pour lui. Il n'est pas douteux que les simulacres dont je parle, ont par-dessus tout la propriété d'imprimer dans l'ame crédule de la multitude, qui se compose toujours d'enfants à toute sorte d'âge, l'opinion et le sentiment de l'existence matériellement effective et locale de la Divinité, sous une forme palpable et revêtue des attributs sensibles de la vie et de la réalité.

Or, que toutes les religions, qui ont eu particulièrement pour objet de parler aux sens, aient employé, autorisé et consacré le mélange des étoffes réelles avec les effigies coloriées des simulacres divins, on pourrait l'affirmer, même sans recourir aux témoi-

(1) Diod. Sicul. hist. lib. I, § 48, pag. 58, édit. Wesseling

gnages de l'histoire, tant la chose fut conforme à l'instinct primitif de l'imitation sans art, à l'esprit superstitieux de ces religions, et même à l'intérêt de leurs avides ministres (1). Ainsi Baruch représente les prêtres chaldéens dépouillant les dieux qu'ils servaient, pour en revêtir leurs femmes et leurs enfants, et enlevant à ces idoles jusqu'aux couronnes dont la dévotion avait orné leurs têtes.

Ce qu'on appelle la dévotion appliquée aux actes extérieurs de la religion, est une affection qui, pour se manifester envers la Divinité, emprunte nécessairement les formes et les pratiques des autres affections sociales. L'homme a beau faire, il ne peut fonder ce qu'on appelle le culte ou les rapports extérieurs avec l'Etre suprême que sur des signes sensibles. Aussi le voit-t-on par-tout et dans tous les temps agir avec son Dieu comme avec ses semblables. S'il veut lui témoigner sa reconnaissance, il le fait participer à ses fêtes. Pour lui montrer sa soumission, il s'incline devant lui, il lui paie le tribut. S'il lui demande une grace, il la sollicite par des offrandes. A-t-il besoin de lui donner des marques d'attachement, il emploie tous les moyens que la passion suggère à l'amant pour plaire à l'objet de son amour. Il embrasse son idole, il la couronne, il la pare, il l'habille des plus riches étoffes.

Ces procédés de l'instinct religieux appartiennent plus ou moins à tous les cultes, et il s'en trouve encore aujourd'hui des vestiges dans celui de tous, qui donne le moins d'importance aux signes extérieurs, ou du moins qui ne les admet que par indulgence pour la faiblesse humaine. Les religions idolâtres avaient trop besoin du secours des signes et des figures, pour négliger l'emploi d'une pratique qui parle à tous les yeux un langage si intelligible. Voilà pourquoi les Grecs et les Romains nous en offrent de nombreux exemples, même après que les arts eurent atteint chez eux le plus haut point de la perfection. Et non-seulement ils faisaient des statues drapées selon la méthode des mannequins, mais il leur arrivait encore souvent de revêtir d'étoffes réelles les statues de marbre et de bronze.

Cette distinction se présente d'elle-même dans les descriptions, qui nous offrent tantôt l'ouvrage d'un art ignorant conservé ou perpétué de siècle en siècle par une antique dévotion, tantôt l'ouvrage de l'art perfectionné, mais masqué, et nécessairement défiguré par les ajustements d'étoffes réelles dont on les environnait. La religion ne saurait jamais subordonner son intérêt à celui de l'art : leur accord dépend d'une combinaison heureuse de circonstances qu'on ne saurait commander. Selon Maxime de Tyr (2), l'objet de ces riches étoffes dont on enveloppait les statues des dieux, était de donner une haute idée de la puissance divine, et d'augmenter l'espérance et la confiance des adorateurs. Les dieux et les déesses, dit Tertullien (3), avaient, comme les femmes opulentes, des personnes chargées de leur toilette, *suas habebant ornatrices*. L'usage de ces draperies postiches et sur-ajustées aurait été plus général qu'on ne pense, s'il est vrai, selon deux passages de Julius Firmicus, qu'il y ait eu dans les temples des ministres chargés particulièrement du soin d'habiller les dieux, *vestitores divinorum simulachrorum* (4). Or, comme plus d'un exemple le prouvera, ce soin devait s'appliquer et aux statues-mannequins et aux statues faites avec art (5).

(1) Baruch, cap. 6. — (2) Serm. 29, pag. 233. — (3) Tertull. de Jejun. 16.
(4) *Julius Firmicus*, lib. IV, cap. 1; l. id. c. 14. — (5) *Buonarot.* Sopr. Alc. Medagl. pag. 55 et 56.

Il n'est pas toujours bien facile de discerner, dans les notions que Pausanias a multipliées sur les figures drapées d'étoffes naturelles, quelles sont celles qui se rapportent à la première ou à la seconde de ces espèces. Ce qui pourrait sembler extraordinaire au premier coup-d'œil à l'égard des simples mannequins de bois et d'étoffes, ce serait leur extraordinaire durée, si l'on ne savait, d'une part, combien peuvent subsister certains bois, enduits sur-tout de couleurs qui les conservent, et de l'autre, combien il fut facile de renouveler de temps en temps les draperies qui cachaient l'ame de bois.

De ce genre devaient être indubitablement toutes ces figures dont les étoffes ne laissaient apercevoir que la tête et les extrémités soit des bras soit des jambes. Sur la route de Sicyone à Phliunte était un Nympheum (1) où les femmes faisaient leurs sacrifices particuliers. Il renfermait des figures de Bacchus, de Cérès et de Proserpine, dont la tête seule était visible. Le reste était tellement caché sous les draperies, que Pausanias avoue n'avoir pu savoir de quoi se composait le corps de ces simulacres. Ces figures étant en grande vénération, la curiosité avait apparemment plus de difficulté à se satisfaire sur ces détails.

Le même voyageur ne put pas dire si une figure d'Esculape à Titane (2) était formée de bois ou de métal; mais tout porte à croire qu'elle était en bois. Telle était l'ancienneté de ce simulacre, qu'on en ignorait l'auteur, ou qu'on en attribuait, sans autorité, l'exécution à Alexanor, fils de Machaon et petit-fils d'Esculape. Or, à une époque aussi reculée on travaillait, comme on le verra, beaucoup plus en bois qu'en métal. La figure dont il s'agit paraît d'ailleurs, si l'on en juge par le double habillement qui l'enveloppait, n'avoir été qu'un mannequin. On n'en voyait que le visage, les mains et les pieds. Tout le reste était revêtu d'une tunique de laine blanche, et, par-dessus, d'un manteau de la même étoffe. A côté d'Esculape était, dans le même genre, une figure d'Hygiea, mais dont le corps inaccessible à la vue, était chargé d'offrandes, de cheveux, de bandes d'étoffes fort riches, qui le dérobaient presque en entier aux yeux des spectateurs.

Il nous est encore donné d'apercevoir quelques représentations assez exactes des premières conceptions de l'instinct imitatif en fait de figures drapées, sur des revers de médailles qui ne remontent pas toutefois à la plus haute antiquité. Ces médailles, dont un côté présente les monuments de l'enfance de l'art, lorsque l'autre annonce combien l'époque où elles furent frappées était déja loin de ces premiers temps, servent à nous montrer avec quel soin les Grecs, en perpétuant les types primitifs de leurs dieux, avaient conservé aussi les traces des premiers pas de leurs arts. Il paraît que de temps immémorial les villes avaient l'habitude de faire frapper sur leurs monnaies les effigies de leurs divinités tutélaires. Quelques-unes de ces divinités n'ayant point changé de forme, et leur grossièreté étant tout-à-la-fois la preuve de leur ancienneté et le principe de la vénération qu'on leur portait, on explique tout naturellement, comment dans les siècles les plus florissants de l'art, et du monnayage même, on traçait sur les médailles la représentation des plus informes fétiches. Ainsi, nous devons à cet usage des monnayeurs la vue de plusieurs des simulacres primitifs de la Grèce, et par-là il se trouve que les monuments de l'art en confirment l'histoire.

On voit, par exemple, répétées sur plus d'un revers de médaille (3) ces pierres obélis-

(1) Paus. lib. II, cap. 11. — (2) Paus. ibid. — (3) Rech. sur l'orig. etc. des Arts de la Grèce, t. 2, ch. 3.

cales, sous la forme desquelles nous avons dit que s'était produite, dès le premier âge de l'art et de la religion, l'idée plutôt que la figure des idoles. D'autres médailles nous apprennent de quelle manière ces pierres, à l'aide de quelques étoffes, commencèrent à prendre une apparence humaine ; comment on imagina de leur donner une sorte d'habillement ; et comment il dut arriver que, la crédulité se prêtant elle-même au prestige de la superstition, on crut voir un corps organisé et véritable sous ces trompeuses enveloppes. Ainsi, sur une médaille de Céos paraissent deux pierres pyramidales ornées de bandelettes semblables à celles dont on couronnait les statues des dieux. Des morceaux d'étoffes descendent de leurs sommets sur leurs bases, qui sont décorées aussi d'autres pièces de draperies avec des franges. La Vénus de Paphos n'était, comme l'on sait, qu'une pierre de figure conique, et que Tacite (1) compare à la forme d'une *meta*. Deux revers de médaille nous la font voir ainsi. Mais ce qu'il faut y remarquer, c'est qu'on ajustait à ce fétiche un semblant de buste de femme qui devait lui faire un habillement tout semblable à celui du Jupiter et de la Junon pyramidale de la ville de Céos.

Il résulte de ces exemples, et de beaucoup d'autres inutiles à rapporter ici, que les *statues-mannequins*, c'est-à-dire formées d'étoffes réelles, et dont j'ai déja fait quelques mentions extraites de Pausanias, n'étaient pas encore les monuments les plus anciens de l'art de draper. Il est visible qu'elles ne durent être que des imitations d'une méthode antérieure, celle des pierres drapées du premier âge de la Grèce. On comprend aussi comment, dans les choses de la religion, le respect se portant vers ce qu'il y a de plus antique, les premiers objets du culte conservèrent leur crédit et leur autorité ; comment ainsi, des pratiques liées aux croyances les plus invétérées, reçurent par le laps même des années une consécration nouvelle, et pourquoi l'usage des statues formées ou revêtues d'étoffes réelles, continua de subsister à l'époque où l'art avait le moins besoin de ce secours.

Rien de plus ordinaire que de voir se perpétuer des traces en quelque sorte ineffaçables d'usages perdus depuis long-temps. Beaucoup de choses vivent encore ainsi dans quelques restes d'habitudes, bien des siècles après qu'elles ont cessé d'être. Mais il appartient sur-tout à la puissance religieuse de maintenir par la conservation des actes extérieurs, certaines formes dont le fond, c'est-à-dire la raison, a disparu. Cela ne s'appelle plus alors que des pratiques.

C'est à quelque chose de semblable que s'était réduit en Grèce l'usage de consacrer des voiles brodés aux idoles tutélaires ou poliades dont plusieurs n'avaient été que de simples fétiches. La Minerve Poliade d'Athènes était de ce nombre. La divinité que toute l'Attique réunie honorait tous les cinq ans par des fêtes et des cérémonies si pompeuses, consistait en un chétif morceau de bois que, dans les premiers siècles sans doute, on habillait périodiquement d'une étoffe nouvelle. Mais avec le temps la fabrication et la cérémonie du Péplos ne furent plus qu'une simple commémoration de l'ancien usage. Car cette étoffe brodée au métier par de jeunes filles choisies pour ce travail, et qui, dans la procession panathénaïque, flottait comme une voile au-dessus de ce vaisseau que des machines faisaient rouler, était plutôt une grande tapisserie qu'un vêtement (2). On y représentait par des figures diversement coloriées le combat de la déesse et (3) de Jupiter

(1) Tacit. hist. lib. I. — (2) Meurs. Panath. cap. 12. — (3) Plat. in Eutyphr.

contre les Titans, avec les exploits des héros d'Athènes; et, la cérémonie terminée, elle restait suspendue en forme de *parapetasma* dans l'intérieur du temple.

Si l'on en croit Homère, la statue de Minerve Agelaia à Troie aurait été plus qu'un simple fétiche, car c'est sur les genoux de la déesse que Théano pose l'offrande d'un riche péplos que lui font les femmes troyennes (1). Il est probable que la figure était un mannequin, et l'on comprend que c'était sur-tout à de semblables divinités qu'une telle offrande devait être agréable. Aussi Hector, pour rendre la déesse favorable à ses projets, a-t-il recommandé à Hécube de choisir dans son garde-meuble le péplos le plus grand, le plus élégant, et celui qu'elle aimait le plus (2).

La Junon d'Olympie était un ancien ouvrage, et du genre de ceux que Pausanias désigne par les mots ἁπλὸν ἔργον, *style simple*, ce qui me paraît devoir désigner, non le goût de l'imitation sans art, mais celui de l'art naissant. Et ce qui me confirme dans cette opinion, c'est que cette statue, comme on le verra plus bas, était d'or et d'ivoire (3). Elle remplaça sans doute l'ancien simulacre fait sans art et en forme de mannequin drapé. De-là l'usage qui s'était perpétué d'offrir tous les cinq ans un péplos à Junon. Seize matrones, chargées de présider à la célébration quinquennale des jeux Hereiens, l'étaient encore de la fabrication du voile commémoratif, dont on faisait dans ces solennités l'hommage à la déesse. Mais la sculpture et la matière de sa statue ne permettent pas même de supposer que cette étoffe ait été employée à la vêtir.

Quant à celle que les femmes de Sparte filaient tous les ans pour l'Apollon Amycléen, il est assez probable qu'elle put servir d'habillement ou d'enveloppe au dieu. On le conclurait encore moins du mot, χιτὼν, tunique, dont se sert Pausanias (4) pour exprimer et le vêtement et même le bâtiment où il se fabriquait, que de la forme de l'idole, qui, comme on le verra plus bas, n'était qu'une colonne de bronze avec une tête et deux bras, c'est-à-dire une copie perfectionnée de l'ancien fétiche, qui probablement avait été une pierre obéliscale. Il serait donc fort naturel qu'on eût conservé à l'égard de cette idole l'usage de l'habillement en étoffes réelles.

J'ai déja dit que l'usage d'ajuster des draperies réelles aux statues, avait eu lieu aussi dans l'antiquité, même sur des figures faites avec art, et que leur matière, ainsi que leur exécution, rendait tout-à-fait étrangères à cette pratique. Peut-être soupçonnera-t-on qu'on l'avait appliquée à ces statues par l'effet d'une ancienne tradition, et parce que leurs originaux ou leurs modèles primitifs avaient été des *statues-mannequins*. A cet égard, on ne peut nier qu'une semblable hérédité de pratique n'ait été très-conforme à l'esprit religieux, ni que bien d'autres causes aussi n'aient pu introduire cette bizarrerie dans le culte des statues.

On en voyait encore à Elis, du temps de Pausanias, un exemple remarquable à l'égard d'une belle et célèbre statue de bronze placée dans un endroit des plus fréquentés de la ville. On l'appelait le Satrape, mais c'était par manière de sobriquet. Cette dénomination populaire provenait sans doute du luxe des vêtements variés dont on prenait soin de la faire changer (5). Il paraît qu'elle représentait Neptune jeune et sans barbe. Un de ses pieds reposait sur l'autre, et des deux mains elle s'appuyait sur une haste. La véné-

(1) Θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν. Iliad. lib. VI, v. 303. — (2) Homère, ibid. v. 271 et 272
(3) Paus. lib. V, cap. 16. — (4) Paus. lib. III, cap. 16. — (5) Paus. lib. VI, cap. 25.

ration pour cette statue était si grande, qu'on lui donnait, selon les saisons, des habillements tantôt de laine, tantôt de lin, et tantôt de *byssus*.

Il serait assez difficile de décider si ce Jupiter Olympien de Syracuse, dépouillé par Denis-le-Tyran, de son manteau d'or, sous le prétexte moqueur qu'il était trop lourd pour l'été et trop froid pour l'hiver, ne fut réellement habillé que d'une étoffe tissue d'or. C'est ce que les expressions *aureum amiculum*, employées par Cicéron (1), et ensuite par Valère Maxime (2), qui en a copié ce passage, ne sauraient expliquer clairement; car ces mots peuvent convenir aussi bien à une draperie fondue en or ou de métal plaqué. Mais on peut au moins conclure avec certitude du manteau de drap, *pallium laneum*, substitué ironiquement au premier, comme devant être mieux adapté à la double influence des saisons, que la statue était du nombre de celles qui, composées de plusieurs matières, avaient des draperies amovibles. Et telles étaient, comme on le verra en son lieu, les statues d'or et d'ivoire, ainsi que plusieurs autres faites dans le même genre, et nées sans aucun doute de l'usage dont il est ici question. Aussi est-il probable que beaucoup d'entre elles auront eu, par l'effet de plus d'une circonstance, la destinée du Jupiter de Syracuse. C'eût été le sort de la Minerve du Parthénon, comme Thucydide nous l'apprend, si les besoins de la guerre eussent rendu nécessaire l'emploi de l'or dont étaient formées les pièces en compartiment des draperies de cette statue. Mais alors il est probable qu'en attendant la restitution de ce métal (3) par le trésor public, on eût au moins provisoirement revêtu la déesse de quelque étoffe réelle. Je présume qu'on en usa ainsi plus d'une fois dans les ouvrages de la Sculpture Polychrome. D'où l'on pourrait inférer que, si l'usage des draperies d'étoffe, usage propre aux *statues-mannequins*, fut celui qui le plus incontestablement donna naissance aux statues d'or et d'ivoire, le grand emploi que dans la suite on fit de celles-ci, et les cas accidentels dont j'ai parlé, durent contribuer, non-seulement à perpétuer la pratique des draperies d'étoffes, mais à la rendre usuelle dans les siècles de l'art les plus éloignés de l'origine de cette méthode.

Les passages qu'on vient de citer ne permettent pas de douter qu'il ne soit question dans ces exemples, d'étoffes réelles appliquées à des statues, faites d'ailleurs avec art; ils servent encore à expliquer d'autres passages où la chose, sans être aussi clairement énoncée, n'en paraît pas moins certaine. Lorsque Pausanias dit, par exemple, d'une statue de Cérès, à Burra en Achaïe, et faite de marbre penthélique, *cereri est vestis* (4), cette observation à l'égard d'une déesse dont le costume comportait nécessairement d'être habillé, serait fort extraordinaire, si elle devait seulement s'appliquer à ce qu'on entend par une statue de marbre drapée. Je pense, au contraire, que Pausanias a eu l'intention de faire remarquer que cette figure, probablement par l'effet de quelque pratique religieuse, était seule, au milieu de plusieurs autres qu'il décrit, ornée ou, pour mieux dire, surchargée d'un ajustement d'étoffe réelle.

Dans le temple de Lucine, à Egium, la statue de la déesse, ouvrage en bois du statuaire Damophon, avait la tête et les extrémités en marbre penthélique. Tout le reste, dit

(1) De Natura Deorum, lib. III.

(2) Valere Maxime, lib. I, de *Negl. Relig. Ext. Exempl.* qui paraît avoir emprunté ce trait de Cicéron, a supprimé l'erreur où était tombé cet écrivain en appliquant ce fait au Jupiter d'Olympie.

(3) Thucyd., lib. II, cap. 2. — (4) τῇ Δημητρί ἐςιν ἐσθῆς Paus. Achaic., lib. VII, cap. 25.

Pausanias, était caché par un voile léger : ὑφάσματι κεκάλυπται λέπτῳ ξόανον (Paus. l. VII, ch. 23.) Or, cette manière de s'exprimer sur une statue dont le corps n'était qu'en bois, lorsque les parties extérieures étaient de marbre, semble annoncer qu'une étoffe réelle ajustée sur l'ensemble du corps en cachait la matière, mais par sa finesse en accusait les contours (1). L'époque de Damophon, qui sera déterminée ailleurs comme postérieure de beaucoup à celle de Phidias, nous donnerait la preuve que la pratique de faire des statues avec des étoffes réelles, n'aurait été dédaignée ni dans aucun temps, ni par les plus habiles maîtres. On pourrait soupçonner d'ailleurs, comme je l'ai déja donné à entendre, que, liée aux habitudes de la Sculpture Polychrome et des statues à plusieurs matières, cette méthode avait lieu aussi quelquefois par économie, ou en attendant que les circonstances permissent de faire à ces figures des draperies d'une matière précieuse et durable.

La méthode d'employer les étoffes réelles à former des représentations de statues, dut trouver à Rome une autorité particulière dans l'usage antique des *imagines* ou portraits de famille, ainsi que des simulacres en cire et en draperies postiches qu'on faisait des personnages illustres à leurs funérailles. A l'égard du premier de ces usages, il tient de si près au goût et aux habitudes de la Sculpture Polychrome, que j'aurai occasion d'en reparler par la suite (*V.* Part. I, paragr. VI). Je me contenterai ici de dire que, si les portraits de famille en cire qu'on enfermait dans les *Armaria* ou ædicules de l'*Atrium*, servaient de masque à des hommes vivants, qui, aux cérémonies funèbres, représentaient, et par la ressemblance du visage et par les habits dont ils se revêtissaient, les ancêtres du mort (2), on doit supposer aussi que ces *imagines* ne se bornaient pas à être de simples προσῶπα, c'est-à-dire, masques de visages, qu'ils devaient figurer la totalité de la tête, et que dans les jours de cérémonie où l'on ouvrait les *Armaria*, et où l'on parait les portraits de cire, on devait y ajuster des étoffes réelles, qui en faisaient des espèces de bustes, selon l'idée que nous donnons à ce mot.

Mais il est démontré par un grand nombre de passages (3), que l'image du défunt, dans les obsèques des empereurs, se faisait en cire, quant au visage, et en mannequin quant au reste de la personne. Cette figure postiche, ainsi drapée, restait exposée plusieurs jours sur un lit de parade. On la portait ensuite au bûcher où elle était brûlée.

Dion Cassius (4) raconte qu'aux funérailles d'Auguste on porta trois images de cet empereur; la première en cire, revêtue de la robe triomphale; ce furent les consuls désignés qui la transportèrent hors du Palatium; la seconde était d'or; on voyait la troisième placée dans un char de triomphe.

Au reste, que l'usage des draperies réelles ajustées sur des mannequins ou des statues faites avec art, ait de tout temps régné à Rome, c'est ce que prouve le Jupiter Capitolin, revêtu de cette robe de pourpre que les triomphateurs portaient dans la cérémonie du triomphe (5). Qui chercherait avec soin dans tous les historiens, y rencontrerait jusqu'à

(1) On trouve dans le Recueil de Goltzius une médaille où la Lucine d'Egium est représentée un flambeau levé en l'air, conformément à la description de Pausanias. Mais elle parait apocryphe et du nombre de celles qu'on s'est plu à imaginer dans les temps modernes.

(2) Comme le prouve le passage de Polybe, sur cet objet récemment commenté par M. Eichstædt, de Imag. Roman. Dissert. duæ Pétropoli. 1806.

(3) Polybe, Hist. lib. VI, cap. 53. — (4) Dio Cassius, lib. LXVI, cap. 34. — (5) Montfaucon Antiq. Expliq. t. 2, p. 67.

l'expiration du paganisme des preuves d'un usage né avec lui. Ainsi, l'on voit dans Vopiscus (1), que Sextus Julius Saturninus, général sous Probus, ayant été salué du nom d'Auguste à Alexandrie, pour se dérober au dangereux honneur qu'on lui offrait, s'était retiré en Palestine où, de nouveau, les soldats lui firent violence. Ils le forcèrent enfin d'accepter l'empire, et, dans l'empressement qu'on avait de le revêtir des marques de la dignité suprême, on alla dépouiller de son étoffe de pourpre une statue de Vénus, et l'on en couvrit le nouvel empereur.

PARAGRAPHE III.

Du grand usage de la sculpture en bois, dans les premiers siècles de la Grèce.

Si les deux usages, l'un de colorier les idoles, l'autre de les habiller avec des étoffes réelles, durent nécessairement, dans les premiers temps de l'art en Grèce, exercer une active influence sur le goût du peuple et des artistes, la pratique de la sculpture en bois, à laquelle ces usages étaient liés, favorisa encore le penchant naturel pour la Sculpture Polychrome, et devint en quelque sorte l'école de la statuaire *chrys-elephantine*, ou en or et ivoire. L'emploi du bois fut si analogue aux usages qu'on vient de décrire, et au goût dont on recherche ici les traces, que cette seule analogie suffirait pour rendre raison du grand nombre de statues exécutées en cette matière, et de la prédilection dont elles jouirent pendant la première période de l'imitation.

J'ai déja dit que l'art des Egyptiens avait singulièrement multiplié les statues en bois: Mais on ne prendrait peut-être pas une juste idée de ces ouvrages, d'après ce qu'on entend d'ordinaire par *statues égyptiennes*, soit qu'on se les figure sous la forme de momie, qui paraît avoir été le type primitif de la statuaire en Egypte, soit qu'on ait en vue ces simulacres de pierre, dont le sculpteur n'osait ni séparer les jambes, ni détacher les bras. La sculpture égyptienne en bois n'eut pas la même timidité ; ce qui s'explique par la nature même de la matière qui présente au ciseau bien moins de risques et de difficultés. Comme les statues de bois se composaient nécessairement de parties rapportées, qui se travaillaient séparément, rien n'était plus facile que d'isoler les membres; et très-probablement cela fut pratiqué de bonne heure en Egypte.

Hérodote, ce me semble, ne permet pas d'en douter, lorsqu'il décrit ces grandes statues en bois, qu'on appelait les concubines du roi Mycérinus. Elles étaient près de la salle où l'on voyait cette génisse représentée accroupie, faite en bois doré, drapée d'une étoffe de pourpre, et dans l'intérieur de laquelle était ensevelie la fille de ce roi. Les figures placées auprès étaient des colosses, dont les bras et les mains ne tenaient plus à leurs corps, mais gisaient à leurs pieds. Suivant une certaine opinion accréditée sur cet objet, ces membres auraient été ainsi séparés et placés à dessein, pour être l'em-

(1) Flav. Vopisc. Histor. August., pag. 245.

blême du châtiment infligé autrefois à ces personnages. Mais Hérodote traite de fabuleuse une telle tradition. Lui-même, et comme témoin oculaire, assure que la séparation de ces mains, ainsi que leur chûte, étaient uniquement l'effet de la vétusté (1).

Il résulterait de-là que, lorsqu'on fait honneur à celui qu'on appelle *l'ancien Dédale* (2) d'avoir le premier isolé et détaché les membres des statues, il faudrait entendre d'abord que cela ne doit se rapporter qu'aux statues en pierre, ensuite que cela doit regarder uniquement la Grèce.

Quant à ce pays, on ne peut se refuser à croire que la sculpture en bois y ait eu la priorité sur toutes les autres, lorsque l'on considère qu'il faut ajouter à tous les documents tirés des principes originaires de l'art, la preuve historiquement incontestable que les plus anciennes idoles, apportées en Grèce par les Egyptiens, furent des figures de bois. Or, ce fait était attesté par un très-grand nombre de monuments, même au temps de Pausanias; et ce voyageur a multiplié sur ce point les notions qu'il eut plus d'une fois l'occasion de recueillir dans les sanctuaires des temples, devenus en quelque sorte les archives sacrées des diverses périodes de l'imitation. Là s'étaient conservés, de siècle en siècle, et se montraient aux curieux, soit les ouvrages originaux en bois de l'art égyptien, soit les imitations qui en avaient été faites dans des temps postérieurs. Ainsi les notions de ces monuments sont pour nous, comme les monuments même étaient pour Pausanias, les documents les plus authentiques à produire dans l'histoire des arts, ou dans celle de leur génération en Grèce.

Du nombre de ces monuments originaux étaient par exemple, dans le Gymnase de Messène (3), des statues de bois égyptiennes, qu'on appelait Hercule, Mercure, et Thésée. Mais le temple de Minerve, à Mégare, renfermait deux figures du style d'imitation. C'était deux statues de bois (ξοάνα), l'une d'Apollon *Pithius*, l'autre d'Apollon Decatephore, *toutes deux semblables*, dit Pausanias (4), *à ces statues égyptiennes qui sont en bois*. Ici il paraît que ces ouvrages étaient grecs, mais faits à l'instar des modèles dont les Egyptiens avaient apporté le type en Grèce.

Telle était dans le temple d'Apollon Lycius à Argos, la statue en bois du dieu qui avait donné son nom au temple, un des plus anciens qu'il y eut, puisqu'il avait été consacré par Danaüs (5). Cet édifice contenait plusieurs monuments de l'origine de l'art, comme deux colonnes de bois, taillées en façon de statue, pour figurer Jupiter et Junon; comme encore deux simulacres de la même matière, savoir une Vénus consacrée par Hypermnestre, et un Mercure de la main d'Epeus, celui qui avait été le constructeur du cheval de Troie.

Argos possédait un ouvrage de statuaire en bois plus ancien, je veux dire le Jupiter à trois yeux, appelé *Patrous* (6), celui-là même qui avait été dans le palais de Priam, et à l'autel duquel ce roi s'était refugié. Mais le plus antique ouvrage grec en bois devait être dans le temple d'Apollon Lycius dont on vient de parler, le simulacre qu'avait consacré Danaüs lui-même. Il était à côté de la statue moderne du Dieu, faite au temps d'Hadrien, par le statuaire athénien Attalus (7). C'est-à-dire, qu'à l'époque où écrivait Pausanias, ce

(1) ταῦτα γὰρ ὦν καὶ ἡμεῖς ὡρέομεν ὅτι ὑπὸ χρόνου τὰς χεῖρας ἀποβεβλήκασι. Herod. lib. II, paragr. 131.

(2) V. Diod. de Sicil. lib. IV, paragr. 76. — (3) Paus. Messen. lib. IV, c. 32. — (4) Paus. Attic. lib. I, c. 42.

(5) Paus. Corinth. lib. II, c. 19. — (6) Paus. Corinth. lib. II, c. 24. — (7) Paus. lib. II, c. 19

monument devait avoir seize siècles d'antiquité. *Alors*, ajoute cet écrivain, *je crois que toutes les statues étaient de bois, sur-tout celles des Égyptiens* (1).

Ce passage de Pausanias nous en apprend plus sur l'antiquité de la statuaire en bois, et son grand usage dès les premiers siècles de la Grèce, que tous les exemples particuliers qu'on pourrait rapporter; j'en omettrai donc le détail, et si je me permets d'en citer encore un, c'est qu'il donne lieu à cet écrivain de faire une observation du même genre. A l'occasion d'un Mercure en bois de citre (θύον) au mont Cyllène, *Autant qu'il m'a été possible de m'en instruire*, dit-il (2), *l'usage le plus ancien était de faire les statues en bois d'ébène, de cyprès, de cèdre, de chêne, d'if, et de lotos.*

C'est effectivement de l'un de ces bois qu'était formé le corps, ou ce que plus volontiers, en terme d'art, on appellerait *l'ame* d'une des plus anciennes idoles de la Grèce asiatique, la Diane d'Ephèse; car il paraît que presque toute la figure était revêtue d'une autre matière. Le fond était de cèdre selon Vitruve (3), d'ébène selon Pline (4) et le plus grand nombre des auteurs, c'est-à-dire, d'un bois noir ou devenu tel par le laps du temps; ce qui fit, suivant la remarque de Ménetrier (5), que plusieurs des copies de cette fameuse idole furent exécutées par la suite en marbre noir. Tous les détails allégoriques qui, dans ces copies, se détachent en marbre blanc, dans l'original étaient d'ivoire rapporté. Pline ne me paraît pas avoir compris le mécanisme de sa fabrication. Il raconte, sur l'autorité du consul Mutianus, que l'on arrosait d'huile l'intérieur de ce simulacre, par plusieurs ouvertures ménagées exprès, et cela à dessein d'empêcher la désunion de ses joints. *Ut medicatus humor alat teneatque juncturas* (6); et il ajoute, *quas et ipsas esse modico admodum miror. Ce qui m'étonne, c'est qu'une aussi modique statue ait des joints.* Rien d'étonnant, comme on s'en convaincra dans la suite, s'il est certain que la Diane d'Ephèse était un ouvrage à compartiments, et à parties plaquées et rapportées, c'est-à-dire, du genre des statues *chrys-éléphantines*, à l'égard desquelles il sera prouvé qu'on employait le même procédé de conservation. Mais la notion de Mutianus est précieuse, parce que, tout en confirmant le genre d'exécution de la Diane d'Ephèse, elle nous fait voir de quelle antiquité fut le travail à compartiment de la statuaire polychrome, et comment il fut naturel qu'il naquit des procédés de la sculpture en bois.

L'exposition de ceux de la statuaire en ivoire démontrera l'intimité de cette liaison, et prouvera de plus en plus que le travail du bois dut être porté à un assez haut degré, dans ces temps qu'on s'est trop habitué à regarder comme les temps fabuleux de l'art. Au reste, la sculpture en bois n'offre ni assez de difficultés dans son mécanisme, ni assez d'intérêt dans ses productions, pour que je m'étende plus au long sur les notions pratiques ou historiques que cette partie comporte. J'aurais pu faire une très-ample énumération des statues de bois qu'on trouve citées presque à toutes les pages du voyage de Pausanias, mais ces détails auraient eu peu de rapport à l'objet que je me propose.

Il suffit d'avoir vu que le bois fut une des matières que la sculpture grecque exploita le plus anciennement et le plus constamment; que l'emploi de cette matière, après s'être trouvé d'accord avec le goût qui fut celui de l'enfance de l'art dans les *statues-manne-*

(1) ξοάνα γὰρ δὴ τότε εἶναι πείθομαι πάντα καὶ μάλιϛα τὰ Αἰγύπτια. Paus., lib. II, cap. 19.

(2) Paus. Arcadic., lib. VIII, cap. 17. — (3) Vitr., lib. II, cap. 9. — (4) Plin., lib. XVI, cap. 40. — (5) Symbol. Dian. Ephes. stat., pag. 15. — (6) Plin., *ibid.*

quins, seconda puissamment le développement de la sculpture polychrome, et fut l'apprentissage de la statuaire en ivoire. Aussi verrons-nous par la suite le bois non-seulement servir à la confection des colosses d'or et d'ivoire, mais encore se prêter à remplacer ces matières dispendieuses dans plus d'une grande entreprise.

Si je me permets d'arrêter quelques instants de plus l'attention du lecteur sur le travail du bois dans les premiers ouvrages de l'imitation, en montrant le grand crédit qu'il obtint, ce sera dans la vue de faire mieux comprendre comment le style, les pratiques, et les habitudes de ce genre de sculpture, s'associèrent pendant long-temps aux monuments de l'adoration publique, et parvinrent dès-lors à influer sur la direction du goût des artistes suivants. Pour donner un exemple de cette influence que certaines pratiques, certain genre de travail, et l'emploi de certaine matière, peuvent exercer sur la manière de voir et de faire dans l'imitation, je vais hasarder quelques conjectures sur l'origine et le goût d'un assez grand nombre d'ouvrages antiques que le temps nous a conservés, dont il me semble qu'on n'a pas expliqué le style singulier d'une manière satisfaisante, et dont la singularité pourrait avoir eu sa source dans les idoles habillées d'étoffes réelles et dans la sculpture en bois.

PARAGRAPHE IV.

Continuation du même sujet. — Preuves nouvelles du grand usage de la sculpture en bois dans les premiers siècles de l'art, tirées du style particulier et du goût de quelques ouvrages en marbre encore existants, qu'on a improprement appelés Etrusques, *et qui pourraient appartenir à l'école d'*Egine.

Il est possible, ce me semble, de lire encore dans un assez grand nombre des ouvrages de l'art antique parvenus jusqu'à nous, quelques preuves, soit de la priorité qu'obtint chez les Grecs la sculpture en bois, soit de son grand usage dans le premier âge de l'art, soit de l'influence que son goût exerça pendant long-temps sur la manière et le style des artistes qui travaillèrent par la suite sur d'autres matières. En fait d'ouvrages d'art, et lorsqu'il s'agit (long-temps après leur exécution) d'en reconnaître l'époque, la filiation, ou les auteurs, il y a deux sortes de preuves reçues. L'une repose, comme celle de tous les objets historiques, sur la notoriété des renseignements ou de la tradition; l'autre, sans être aussi positive, n'en est pas moins admissible en saine critique. Elle se fonde sur ces caractères apparents de manière et de style, dans lesquels un œil exercé distingue avec clarté et précision, de quel maître, de quelle école est un ouvrage; à quel siècle, à quel pays il appartient. Le premier genre de preuves s'adresse au raisonnement, le second au sentiment. Chacun de ces deux juges a son tribunal à part; et, quoiqu'il soit toujours permis à l'un de vérifier les décisions de l'autre, une sorte de bonne foi veut cependant que le lecteur n'élude pas leur compétence.

On se doute bien qu'à l'époque reculée de l'histoire de l'art dont je prétends discuter ici quelques témoignages, les moyens que je présenterai en faveur de la conjecture que je vais hasarder, seront du nombre de ceux que la critique du goût se contente d'offrir au sentiment exercé à distinguer les nuances de l'art.

RECUEIL DE FIGURES DANS LE STYLE PRÉSUMÉ DE L'ÉCOLE D'EGINE.



1. *Figure prise d'un bas relief de la villa Albani.*

2. *Statue en bronze rapportée par Buonaroti. Sopr. alc. medagl. Pag. 93.*

3. *D'après un bas relief d'un autel du Capitole Mus. Capit. T. 4 Pl. 56.*

4. *Statue en marbre de la villa Albani Hist. de l'art. T. 1. Pl. 18*



5. *Statue en marbre Museo Ercolanense. Tom. 9*

6. *D'après un bas relief du Putéal du Capitole Mus. Capit. T. 4 Pl. 22*

7. *Minerve jadis du P. Chigi aujourd'hui à Dresde August Dresd Pl. 9*

8. *Figure prise d'un bas relief de Villa Albani*

Tout le monde sait qu'il existe (et il s'en trouve dans presque tous les Muséum) un assez grand nombre de figures, soit en statues, soit en bas-relief, dont le style dénote une antiquité très-supérieure à celle de la plupart des morceaux que l'on comprend généralement sous la dénomination d'*Antique*. Long-temps une critique trop resserrée dans les limites de Rome, de l'Italie, et de son histoire, avait attribué exclusivement aux Etrusques toutes les figures, sans distinction, qui présentaient les caractères, soit d'un style affecté, soit d'une exécution sans art, soit d'un goût non encore formé. Winckelmann, quoiqu'il fût tombé dans plus d'une erreur à cet égard, avait commencé à démêler quelques points de critique en ce genre (1). Depuis lui, une comparaison plus judicieuse et plus généralisée de tous ces ouvrages en a fait restituer le plus grand nombre aux Grecs, et particulièrement à ce qu'on appelle l'ancienne Ecole attique, dont très-certainement beaucoup de productions ont dû nous parvenir en original ou en copie.

L'antiquité de ces ouvrages n'est pas, ce me semble, une raison qui doive en rendre toujours l'originalité suspecte. Car d'abord il est certain que leur goût appartenant aux siècles qui précédèrent celui de Phidias, il dut, dans cette période de temps plus anciens, que nous aurons bientôt l'occasion de parcourir, s'être fait un nombre prodigieux de travaux en sculpture. La conservation de ces ouvrages n'a donc en soi rien de plus extraordinaire, que n'en aura peut-être un jour celle des ouvrages gothiques au milieu des ruines de nos arts et de nos villes. Ensuite il faut considérer que tous ces monuments du style primitif de la Grèce, qu'on peut encore comparer, si l'on veut, pour le goût, aux travaux modernes des quatorzième et quinzième siècles en Italie, par rapport à ceux du seizième, étaient presque tous des monuments religieux sculptés en marbre, soit dans les temples, soit particulièrement sur des autels ou autres objets que toutes sortes de causes contribuèrent à rendre durables, et qui, transportés à Rome, y jouirent de ce même respect qui les avait protégés dès leur origine. Je pense enfin que, sans exclure l'opinion, qu'il a été fait postérieurement des copies de ces diverses productions, copies dans lesquelles l'artiste aurait amélioré le goût et la manière des originaux, on peut aussi, dans bien des cas, regarder comme inutile cette façon d'expliquer l'espèce de contradiction qu'on trouve sur plusieurs de ces monuments entre leur style et leur exécution.

Cette contradiction est sans doute une chose remarquable dans quelques-uns des ouvrages dont j'entends parler ici. Prétendre en rendre compte par la seule supposition qu'une main plus habile aurait, dans la suite des temps, rectifié le travail d'un art encore naissant, c'est à mon avis résoudre la difficulté dont il s'agit par une autre. Si en effet, dans les siècles postérieurs, comme on le croit, une sorte de respect et d'attachement pour les monuments religieux (2), que le caractère même de leur antiquité recommandait à la dévotion, a pu contribuer à faire rechercher et à rendre précieux les simulacres, les autels, et autres objets où règne le style de dessin et d'ajustement que je veux faire remarquer, ce devait être pour les copistes une obligation de leur conserver cette espèce de cachet du travail, qui, mieux que tout le reste, aurait déposé de leur antiquité. J'ajoute que cette fidélité, qui eût été le devoir du copiste, eût encore été la chose la plus facile à observer.

(1) Winckelm., Stor. dell' arte, t. II, l. VII, c. 8, ed. di C. Fea. — (2) Winckelm., *ibid.*, t. II, p. 100, § 18.

Aussi, un savant critique, tout en pensant que plusieurs des morceaux dont il est question (à ne les juger que par la qualité du marbre) sont des répétitions de morceaux beaucoup plus antiques, est-il-persuadé que l'artiste n'a pu se permettre de s'éloigner des originaux, et d'en améliorer l'art (1). Il croit qu'il dut les copier avec tous leurs défauts et toute leur dureté, pour que leur style consacré par l'antiquité continuât de vivre dans l'imitation moderne. Si ce sentiment, fondé sur la nature des choses, porte avec soi la plus grande vraisemblance, il est bien probable aussi que les copies présumées en ce genre, sont en tout ressemblantes aux originaux; et alors il doit être permis de raisonner sur leur style et leur exécution, comme si nous étions en présence de leurs modèles.

Or, dans le nombre de ces ouvrages, il faut distinguer ceux qui annoncent un art encore non formé, de ceux qui se font remarquer par un style de dessin et d'ajustement délié, compassé, et de l'exécution la plus recherchée dans les détails. Les premiers appartiennent évidemment aux siècles de l'ignorance, mais les seconds portent avec eux des caractères qu'on ne peut expliquer par la seule ancienneté. On sent, dans les premiers (et la rudesse du travail l'annonce assez), que lorsqu'on les fit, l'art n'existait pas encore; tout y porte l'empreinte de ce qu'on appelle *ébauche de l'imitation.* Mais que dire de certaines figures qu'on trouve en assez grand nombre, soit en relief, soit de bas-relief, dont les attitudes sont guindées, dont les compositions sont symétriques, dont les coiffures ont un apprêt artificiel, dont les vêtements se forment de draperies compassées et sans mouvement naturel, dont les plis en découpure tombent par chûtes anguleuses toujours les mêmes, et semblent imitées d'après des étoffes légères plissées avec un fer chaud? (*Voy.* la Pl. n° I.) Il faut remarquer encore, à l'égard de ces figures, qui toutes représentent des divinités, qu'elles ont une réunion de défauts et de qualités qui indiquent une manière originale, un goût d'école, un style régnant, et qu'elles excluent l'idée de copies faites et améliorées dans les temps postérieurs de l'imitation. On trouve quelque chose d'affecté dans les profils et dans le sourire de la bouche, un peu de biais et d'obliquité dans les yeux, reste de l'ancien style appelé *Dédalien* (2); leur dessin est du genre de celui que Démétrius de Phalère a si bien décrit en parlant sans doute des mêmes ouvrages, dont la manière était, dit-il, *la contraction* et *la maigreur* (3), et qu'il oppose au style *grandiose* et *correct* de Phidias. Or tout cela est tellement d'accord avec l'exécution déliée, finie et recherchée de ces figures, qu'on ne saurait séparer leur style de leur travail.

Mais, ce qui peut le moins s'accorder avec l'hypothèse d'une imitation améliorée par les copistes des temps postérieurs, c'est sans doute cet ajustement si particulier de draperies mécaniquement disposées, et telles que je viens de les décrire. A-coup-sûr ce genre tient à des raisons qui me semblent n'avoir pas encore été dites. En vain a-t-on cherché à expliquer une manière de draper aussi factice, en lui donnant pour origine,

(1) Bei der verfertigung derselben war es aber dem Kunstler nicht erlaubt sich von seinem alten original zu entfernen und sein Bild schoener zu machen, als ienes var. Vielmehr musste er dieses mit allen fehlern gegen die regeln der Schoenen Kunst, und mit allen Haerten, so genau als moeglich nachbilden, damit die durch das altertum geheiligte idee auch in der neuen nachbildung fort leben mochte. *Ueber den Tempel zu Olympia...* von Siebenkees, pag. 53.

(2) τοῖς ὄμμασι μεμυκότα, *nictantibus oculis. Voy.* Diodore de Sicile, liv. IV, § 76.

(3) ἡ συςολὴ καὶ ἰσχνότης, *contractio et macies.* — τί μεγαλεῖον καὶ ἀκριβὲς ἅμα, *magnificum et exquisitum simul.* Demetr. Phaler., *de Elocut.*, § 14.

ou quelque costume local, ou quelque mode d'habillement temporaire. Rien ne saurait appuyer cette double conjecture; et, ce qui suffit pour lui ôter toute consistance aux yeux du goût, c'est la conformité qu'on trouve entre ce style de draperies et le style du nu, ainsi que d'autres objets qui ne sauraient être tributaires d'aucune mode. Il me semble d'ailleurs, et quiconque jetera les yeux sur les draperies dont je parle, pensera de même, que de toutes les suppositions, la moins admissible est celle qu'un habillement ou un mode de parure aussi étrangement artificiel, ait jamais été usuel dans la vie civile. Il y a trop de contrainte et trop d'arrangement, cela sent trop l'apprêt. Attribuer aussi cette façon de faire, soit au caprice des artistes, soit à la bizarrerie de ce qu'on appelle, en terme d'art, *une manière*, c'est, je pense, mal connaître l'esprit du temps qui donna naissance à ces ouvrages. J'ajouterai que cette explication n'est elle-même qu'un manque d'explication.

Mais autant il répugne à toutes les sortes de vraisemblance d'admettre un tel style de draperies, comme ayant été l'imitation d'un mode d'habillement social et effectif, autant on trouve probable que ce genre bizarre et contraint aurait appartenu à la méthode de plis artificiels dont on mannequinait les statues primitives en bois. Si ce genre paraît faux, postiche, et hors de nature dans le premier cas, il semble avoir dans le second une vérité naturelle et une propriété spéciale; c'est-à-dire qu'on ne peut rien imaginer qui convienne mieux que des draperies guindées et artificiellement rangées, à des figures que nous appellerions des *poupées :* or, c'est bien là ce qu'étaient à la rigueur de la lettre les anciens simulacres de bois avec leurs étoffes réelles.

Il est incontestable que ces étoffes devaient recevoir un apprêt d'eau gommée, ou une préparation d'un enduit quel qu'il fût, et dont l'objet était de donner de la fixité aux plis, de la consistance à leur ajustement, d'empêcher enfin que le moindre accident n'en dérangeât l'économie. De là la roideur de leurs jets. De là cette sécheresse et cette régularité de mouvements et de formes comptées. De là ces chûtes symmétriques, ces masses de plis qui tantôt se soutiennent obliquement, au-lieu de tomber perpendiculairement, tantôt paraissent froidement plaqués. Tout cela se conçoit, et devient très-vraisemblable dans des mannequins de bois, ajustés, parés, et attifés, si l'on peut dire, avec l'espèce de prétention que comporte ce genre.

Si de semblables simulacres furent, comme on l'a vu, les premières idoles à figure humaine qui aient reçu l'adoration des premiers Grecs, on n'a besoin d'aucune preuve étrangère, pour avancer que tels furent nécessairement les modèles de draperies que les artistes des âges suivants durent copier dans l'exécution des statues qui succédèrent aux mannequins. Et comme ce fut sans aucun doute la sculpture toute en bois qui fit ces premières copies, on voit combien les légèretés et les découpures des étoffes réelles convenaient aussi à la matière qu'employait l'artiste *Xyloglyphe*. Son plus grand soin, en remplaçant ses modèles, dut être de transporter dans leur imitation le genre et le goût de draper, qui faisaient leur principal caractère. Les couleurs dont il peignait ses draperies leur donnaient encore une conformité parfaite avec les *statues-mannequins*. Mais ces copies, toutes de bois (ξόανα), devinrent nécessairement aussi à leur tour les modèles d'autres statues, d'autres figures sculptées en d'autres matières. Le style des premières dut passer dans la sculpture en marbre des siècles qui précédèrent l'entier développement de l'art sous Phidias.

Si l'on admet, outre les causes naturelles dont les arts dépendent, l'influence de la religion sur la conservation et la durée de certains types une fois consacrés par les monuments du culte, on explique encore mieux comment le style de figures et de draperies que nous voyons sur beaucoup d'autels ou de bas-reliefs en marbre, a pu se perpétuer long-temps encore après le perfectionnement de l'art. En considérant que plusieurs des ouvrages en marbre dont on parle, réunissent au style des *statues-mannequins* et de la sculpture en bois, une assez grande élégance de forme, un ciseau exercé, et une exécution précieuse, peut-être trouverait-t-on à donner de cette contradiction une raison nouvelle, en faisant observer que la Grèce posséda une école particulière où les changements de goût eurent fort peu de cours, et où l'empire de la routine et de l'habitude conserva une assez grande force.

J'entends parler ici de l'antique école d'Egine, dont les ouvrages avaient été très-multipliés, et étaient remarquables par un goût à eux particulier, qui les faisait facilement distinguer entre ceux des autres écoles primitives. Mais il est hors de doute encore que ce style tenait à une manière, soit de dessin, soit d'ajustement qui avait perpétué la tradition des premières habitudes de l'art; car il résulte de divers passages de Pausanias, que les ouvrages de cette école qu'on remarquait encore de son temps par toute la Grèce, et qu'on désignait par le nom d'*Éginètes*, se comparaient uniquement à ceux des anciennes écoles égyptienne ou attique.

En plus d'un endroit cet écrivain, lorsqu'il cite des figures d'un goût ancien, comme par exemple la Diane Limnatide, qui était de bois d'ébène, les caractérise par ces mots: *style de la manière que les Grecs appellent Éginète* (1). Ailleurs, pour désigner le style d'un certain Hercule à Érythrée (en Ionie), lequel était venu de Tyr en Phénicie, *il ne ressemble*, dit-il, *ni à ces figures appelées Éginètes, ni à celles de l'ancienne école attique; pour lui trouver un autre point de comparaison, je dirai qu'il tient exactement du goût égyptien* (2).

Ainsi, l'on reconnaissait en Grèce, dans les plus antiques ouvrages de l'art, trois styles ou trois goûts d'école, l'*égyptien*, l'*ancien attique*, et l'*éginète*. Que si l'on rapproche des passages cités de Pausanias, celui dans lequel Strabon compare les figures humaines qu'on voyait sur les édifices égyptiens, aux figures étrusques, ou à celles du premier style grec (3), on se convaincra encore plus de l'erreur dans laquelle sont tombés ceux qui ont appelé étrusques tous les ouvrages qui portent le caractère du goût primitif.

Démêler aujourd'hui dans ce grand nombre d'objets d'art qu'on a long-temps confondus sous une seule dénomination, les quatre styles d'écoles antiques dont je viens de faire mention, et les caractères qui jadis les faisaient distinguer avec facilité, ne serait peut-être pas une entreprise hors de mesure avec les moyens d'observation que la critique pourrait rassembler. Mais une plus longue discussion sur cet objet deviendrait ici un hors-d'œuvre. Je n'ai prétendu que faire apercevoir dans un certain nombre de

(1) τρόπος δὲ τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων. *Pausan.* lib. VIII, cap. 53.

(2) τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοὶς καλουμένοις Αἰγιναίοις οὔτε τῶν Ἀττίκων τοὶς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερὲς, εἰ δὲ τὶ καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἐςὶν Αἰγύπτιον. *Paus.*, lib. VII, cap. 5.

(3) ὁμοίων τοὶς Τυῤῥηνίκοῖς καὶ τοῖς ἀρχαίοις σφόδρα τῶν παρὰ τοῖς Ἕλλησι δημιουργημάτων. *Strab.*, lib. XVII, pag. 806. Edit. *de Casaubon.*

figures dont le style et l'ajustement singulier n'ont pas été encore expliqués, l'espèce d'analogie qui s'y trouve avec les figures drapées d'étoffes réelles, et la sculpture en bois; et peut-être trouvera-t-on que, si les différents styles d'écoles primitives dont j'ai parlé, doivent se distinguer par quelque manière propre à chacune d'elles, les figures que j'ai sur-tout désignées dans ce paragraphe et dans la planche qui l'accompagne, pourraient être réputées appartenir plus particulièrement à l'école d'Égine.

Il paraît que le sort de l'art dans ce pays, comme en Etrurie, fut de rester dans le cercle étroit du goût introduit et produit par les causes dont on a rendu compte, ou d'être arrêté dans son cours par les circonstances politiques. Cette conformité s'explique encore lorsqu'on voit qu'une destinée qui leur fut commune, voulut que la puissance de ces deux pays succombât vers l'époque du développement des arts dans la Grèce. Comme l'on ne trouve pas d'ouvrages étrusques, proprement dits, qui surpassent en perfection imitative ceux de l'ancienne manière grecque (ce que prouve encore le passage de Strabon déja cité), de même il paraît que les ouvrages de l'école d'Egine portaient tous ce caractère qui désigne le premier style de l'art. Aussi Quintilien, en parlant des statues de Calon d'Egine, et de leur manière sèche, dit qu'elle approche de celle des étrusques. *Duriora et tuscanicis proxima* (1).

Le peu que les écrivains nous ont transmis sur l'histoire d'Egine, nous apprend que cette île après avoir été très-florissante, succomba sous la puissance des Athéniens, peu de temps après la guerre des Perses, que ses habitants furent transplantés sur les confins du royaume d'Argos; qu'ensuite, après la défaite des Athéniens sur l'Hellespont, ils reprirent leur île, mais qu'ils ne remontèrent plus au degré de puissance dont ils étaient tombés (2). Ainsi, il résulterait de-là que l'école d'Egine aurait été ou détruite ou dispersée, vers le temps où les arts se perfectionnèrent dans le reste de la Grèce. Mais en admettant que le terme de la puissance politique des Eginètes, aurait été aussi celui des progrès de leur école, toujours auraient-ils eu, jusqu'à cette époque, le temps d'acquérir la pratique de l'art, et de perfectionner leur manière, au-moins pour ce qui regarde l'exécution. Cette considération tendrait donc à expliquer, et pourquoi le goût des ouvrages de l'école d'Egine serait resté en arrière du goût de l'art développé, et en même-temps comment dans ces ouvrages un style de convention factice, et fidèle aux anciennes habitudes, put se trouver réuni au travail d'un ciseau exercé, à une exécution enfin qui semble fort éloignée de l'ignorance des premiers temps.

L'histoire des écoles d'art de la Grèce a reçu jusqu'ici peu de lumières. Il reste par exemple beaucoup de passages relatifs aux statuaires de l'école d'Egine; mais il n'est pas facile de dire si ces ouvrages sont d'une date antérieure ou postérieure à l'événement qui détruisit la puissance de cet état. Toutefois on peut conclure du caractère qui faisait, au temps de Pausanias, distinguer ses ouvrages de ceux des autres écoles, que ce caractère s'était perpétué dans tous ses travaux, indépendamment des modifications que le temps avait dû y apporter. Du reste, que cette île ait continué d'avoir des ateliers célèbres, c'est ce que nous apprendra dans la suite le passage où Pline vante ses fonderies, son alliage, et ses fabriques de candélabres. Peut-être même serait-il permis de conclure de ce grand nombre de candélabres en marbre parvenus jusqu'à nous, où se trouvent

(1) Quintil., *Inst. Orat.*, lib. XII, cap. 10. — (2) Paus. Corinth., lib. II, cap. 29.

si fréquemment des figures appelées improprement étrusques, que ces ouvrages sont des copies faites d'après les bronzes d'Egine ; et cette conjecture, déposant en faveur de la perpétuité du goût dont il s'agit chez ce peuple insulaire, nous prouverait encore que le même style put se trouver empreint sur toutes les matières que l'art sut y mettre en œuvre. La manière éginète (ἐργασία Αἰγιναία) se reconnaissait jadis aussi sur des statues de marbre. Dans le temple de Diane Dictymée, à Ambrisse, en Phocide, on voyait un simulacre de marbre noir fait dans le goût de l'école d'Egine (1).

Mais je reviens à mon sujet par une dernière observation propre à confirmer ce que j'ai avancé sur le rapport naturel des idoles habillées d'étoffes réelles avec la sculpture en bois, et sur l'analogie de celle-ci avec le style et l'ajustement des figures que j'attribue aux Eginètes, c'est que l'école d'Egine avait réellement pratiqué la sculpture en bois avec une prédilection particulière. Or, cela étant constaté par une multitude de passages (2) dont l'énumération serait fastidieuse, je pense qu'il suffit d'en indiquer quelques-uns au lecteur.

Les conjectures sur le style de l'école d'Egine, dont je viens de donner un aperçu, et que j'avais présentées en 1806 à la troisième Classe de l'Institut, viennent d'acquérir un dégré de vraisemblance de plus par la découverte qui a eu lieu, en 1811, dans l'île d'Egine, de quinze statues de marbre faisant partie de la décoration des deux frontons d'un temple, et enfouies sous les débris de ses péristyles. Ces statues, d'après les notions qu'on a recueillies, sont d'un style fort ancien, et qui ne peut manquer d'être véritablement éginète. Ceux qui les ont vues les caractérisent sous des traits tout-à fait conformes à ceux des figures que j'ai réunies dans la Planche nº I. On parle de détails rendus avec soin, mais avec maigreur, de petites boucles dans les barbes et les cheveux, *de plis réguliers*. M. Fauvel, consul de France à Athènes, dans une lettre adressée de cette ville le 26 août 1811, à M. Barbié-du-Bocage, écrit qu'une certaine Minerve, faisant partie de ces figures, est du goût que nous nommons improprement *étrusque*. Ainsi le caractère propre de cette antique école ne tardera pas à être vérifié et connu.

PARAGRAPHE V.

Coup-d'œil sur la diversité des genres de matières employées à faire des statues dans l'antiquité.

Dans le dessein que j'ai de faire connaître le goût de la sculpture antique sous un point de vue peu remarqué jusqu'à présent, ou du moins mal aperçu et plus mal apprécié, je ne saurais m'empêcher de jeter un coup-d'œil sur cette étonnante variété de matières, que nous trouvons avoir été mises en œuvre par les statuaires à toutes les époques de l'art. Cette variété dans l'emploi d'un si grand nombre de substances, produisit-elle le goût pour la sculpture polychrome, ou en fut-elle le produit ? On sait assez qu'en ce genre, comme en beaucoup d'autres, les moyens et les effets ont les uns sur les autres une action réciproque.

(1) τῷ δὲ ἀγάλματι ἐργασία ἐςὶν Αἰγιναία καὶ μέλανος τοῦ λίθου πεποίηται. Paus. Phoc., lib. X, cap. 36.

(2) Paus. Attic., lib. I, cap. 42. *Idem*, Corinth., lib. II, cap. 20, 30, 32. *Idem*, Arcad., lib. VIII, cap. 53.

Déja plusieurs critiques (1) ont fait mention de la diversité des matières dont l'art de la sculpture s'était autrefois approprié les ressources; et je me serais contenté d'y renvoyer le lecteur, si je n'eusse cru cette simple énumération nécessaire à mon sujet, et si je ne me fusse flatté de la rendre moins incomplète.

En tête des principaux bois qui paraissent avoir exercé, dès l'origine, le ciseau des statuaires, je place:

L'ébène. Il passait pour être entre les bois, ce que le marbre est entre les pierres. Ce fut sans doute pour sa dureté qu'on le rechercha, plus que pour sa couleur, à moins que la couleur noire n'ait eu, dans les premiers temps, quelque raison religieuse qui l'ait fait préférer; ce qu'on présumerait encore de l'emploi du marbre noir, qu'on a vu plus haut avoir été travaillé par l'école d'Egine. Cette école fit aussi beaucoup d'usage de l'ébène. C'est d'ébène qu'était fait, dans le style éginète, l'Apollon Archigetès du temple de Minerve, à Mégare (2). Dipæne et Scyllis firent en ébène les statues équestres de Castor et Pollux, et les figures de leurs femmes Hilaria et Phœbé, ainsi que de leurs enfants Anaxis et Mnasinous. Ajax avait à Salamine un temple qui renfermait sa statue d'ébène. C'était de ce bois qu'on faisait les petites figures mobiles qui, au moyen du vif argent contenu dans leur intérieur, exécutaient ces pantomimes usitées dans les fêtes de Bacchus. On en attribuait l'invention à Dédale (3).

Le cèdre. Il formait, comme l'a dit Pausanias, le fond du célèbre coffre de Cypsélus, un des plus antiques ouvrages de la sculpture polychrome, et dont je ferai par la suite une description particulière. On voyait des statues sans nombre en bois de cèdre. *Materiæ æternitas*, a dit Pline, *itaque et simulachra deorum ex eo factitaverunt* (4). L'Apollon Sosianus, amené de Séleucie à Rome, était de cèdre, ajoute le même écrivain; Philostrate (5) l'appelle la matière des statuaires. Le privilége de cette matière était l'incorruptibilité. On aura d'autant plus d'occasions d'en reparler, qu'elle formait l'ame des statues et des colosses d'or et d'ivoire.

Le citre (*citrus*, θύον en grec). Ce bois, dont les loupes et les nœuds servaient à faire ces tables (6), que les Romains payaient un prix excessif, était une espèce de cèdre. La statue de Mercure sur le mont Cyllène (7) était de *citre*, et avait huit pieds de haut.

Le cyprès. Il avait les mêmes propriétés que le cèdre et le citre, c'est-à-dire, de n'être point attaqué par les vers. On en faisait des charpentes et des statues; c'est de cyprès qu'était, à Olympie, la figure de Praxidamas (8), le premier athlète qui ait reçu les honneurs d'une statue.

L'olivier. Il y avait sur le mont Panellénien, dans l'île d'Egine, un temple de Jupiter où l'on voyait les deux statues des déesses (9) Auxesia et Lamia, faites d'un seul tronc d'olivier.

Le figuier. On le préférait souvent, dit Pline (10), aux autres bois pour faire des statues, à cause de sa mollesse et de sa blancheur. De ce bois était la statue de Phexibius d'Opunte,

(1) Junius, de Pict. vet., lib. III, cap. 11. Fingrelius, de Statuis. — (2) Pausanias, lib. I, cap. 47; lib. II, cap. 22; lib. I, cap. 13. — (3) Voy. Aristot. de Animâ, Φιλίππους ὁ κωμῳδιδασκάλος φέρει τὸν Δαίδαλον κινούμενον ποιῆσαι τὴν ξύλινην Ἀφροδίτην ἐγχέαντα ἄργυρον χύτον. — (4) Plin., lib. XIII, cap. 5. — (5) ἡ δὲ ὕλη καὶ ἐν ἀγαλματοποίαις σπουδαία. Philostr., de Vit. Herod., pag. 549 — (6) Plin., lib. XIII, cap. 15. — (7) Paus., lib. VIII, cap. 17. — (8) Paus., lib. VI, cap. 18. — (9) Paus., lib. II, cap. 30. — (10) Plin., lib. XVI, cap. 40.

l'un des deux premiers athlètes (1) dont la victoire ait été consacrée à Olympie par un monument de ce genre en la 61e olympiade.

Le buis. Patrocle de Crotone avait fait de ce bois une statue d'Apollon, dont la tête était dorée (2).

Le sapin (*abies*). Le cheval de Troie en avait été formé (3), *sectoque intexunt abiete costas.*

Le hêtre (*fagus*). Une épigramme de l'Anthologie grecque (4) fait mention d'une statue colossale d'Hercule en bois de hêtre.

Le poirier sauvage. Dans le temple de Junon à Argos était un des plus antiques simulacres de la déesse, formé de bois de poirier (5).

Le liége (*suber*). D'après le témoignage de Théophraste (6), on l'employait à faire des statues, à cause de sa mollesse; cependant il était cassant.

Le palmier avait les mêmes qualités que le liége, mais il était plus liant; aussi Théophraste dit (7) qu'on lui donnait la préférence dans la statuaire en bois.

Le tilleul (*tilia*), cité par Tertullien comme la matière d'une statue de Mars. *Qui de tiliâ Martem exsculpsit* (8), etc.

L'osier (*agnus castus*). On en voyait une statue d'Esculape à Sparte (9). La Junon de Samos était de ce bois. (*V.* sur l'*agnus castus*, Bartholdy, Voyage en Grèce, page 134.)

On trouve encore cités, comme ayant servi à faire des statues,

L'érable, par Properce, lib. IV, Eleg. II, v. 59, et par Ovide, lib. I, *de Arte amat.*

Le chêne, *l'if*, *le lotos*, par Pausanias, lib. VIII, cap. 17.

La vigne, par Pline, comme ayant été, d'après le récit de Mutianus, le bois dont était faite la Diane d'Ephèse, Plin., lib. XVI, cap. 40.

Le myrte, par Pline, lib. XII, cap. 1.

Le pin, par Apollodore, lib. XI, *de Orig. Deor.*, par Stace, Theb., lib. IV, v. 425.

Le peuplier, *le saule*, par Palladius Novemb., tit. XV.

Le pêcher, par Théophraste, *Hist. Plant.*, lib. IV, cap. 2.

Théophraste a fait encore mention de la statue d'un dieu formée d'un bois qui avait la propriété de suer par intervalles. Plutarque rapporte le même effet d'une statue d'Orphée, près la ville de *Libethra*, et il nous apprend qu'elle était de cyprès (10).

Cette propriété fut aussi celle de quelques qualités de marbre qui, dans certains temps, se couvrent d'humidité, de sorte que les têtes qui en sont faites paraissent réellement pleurer. Je n'ai pas au reste le projet de parcourir ici toutes les espèces de marbre que les anciens employèrent dans la sculpture. On trouvera (Paragr. VII) une mention particulière des pierres et des marbres de couleur qui firent partie des ressources de la sculpture polychrome. J'ai d'ailleurs moins en vue de faire connaître les espèces de matières appliquées jadis à l'art de la statuaire, que la diversité des genres de matière, en tant que cette diversité forme un des éléments du goût, dont je fais l'histoire.

Par la même raison, je ne m'étendrai pas sur les différentes sortes de bronze; le détail

(1) Paus., liv. VI, cap. 18. — (2) Paus., lib. VI, cap. 19. — (3) Virgile, AEneid., lib. II. — (4) Epig., lib. I, cap. 68, nº 2, v. 1. — (5) Paus., lib. II, cap. 17. — (6) Théophrast., lib. V, *Hist. Plant.*, cap. 4. — (7) Théophrast., *ibid.* — (8) Tertull., *de Idolatriâ*, cap. 7, nº 5. — (9) Paus., lib. III, cap. 14. — (10) Plutarch., *Vit. Alex. Magn.*, *in fine.*

s'en trouvera au Paragr. X, Part. I[re]. Je ne dirai rien ici non plus de l'or et de la dorure, dont j'aurai occasion de citer de nombreux exemples par la suite. Tout le monde sait d'ailleurs combien l'emploi de ce métal fut commun dans l'antiquité. Mais on connaît moins jusqu'à quel point d'autres métaux furent appliqués à la fabrication des statues. Je citerai donc

L'argent. Outre l'emploi que l'on en fit dans la *cœlatura*, Pline nous apprend qu'on en fondait des statues (1). Celle de Pharnace, portée dans le triomphe de Pompée, était d'argent. Un autel orné de bas-reliefs en argent, est cité par Pausanias (2).

L'étain (3), κασσίτερος, cité par Homère pour la sculpture du bouclier d'Achille (4).

Le plomb. Statue en plomb de Mamurrus (5).

L'auricalchum. Pline nous apprend qu'il y en avait de naturel : on l'employa dans les premiers temps à la sculpture (6). On le contrefit ensuite, et il paraît que l'invention de cette matière factice s'attribuait au statuaire Orius (7).

La pierre obsidienne. De cette matière, qui semble être une vitrifaction naturelle, on avait fait, dit Pline, des statues d'Auguste. *Vidimus et solidas imagines* (8).

Le fer. Les statues en fer furent nombreuses dans l'antiquité. A Delphes, on voyait Hercule combattant l'hydre; l'un et l'autre étaient de fer (9). Théodore de Samos fut le premier qui trouva l'art d'en fondre des statues (10). Glaucus de Scio inventa celui de le souder. Ces statues devaient se fabriquer de pièces rapportées. Il y avait à Constantinople une statue d'Anastase en fer (11). *Sævit medio in certamine ferrò-cœlatus Mavors*, a dit Virgile (12). Dans un temple d'Arsinoé, à Alexandrie, l'architecte Dinocrate avait fait suspendre à la voûte la statue de cette princesse en fer (13).

L'aimant. Une statue de Vénus, faite d'une pierre d'aimant, semblait attirer, par une vertu et des charmes secrets, un Mars exécuté en fer (14).

Parmi les matières qui servirent à faire des statues par pièces d'assemblage ou de rapport, il faut compter :

L'ivoire. Je me dispense d'en citer ici des exemples.

La dent d'Hippopotame. La tête de la mère des dieux, dans la statue de Proconèse, était faite de cette matière, à défaut d'ivoire (15).

Les os en général. Pline dit, *Quanquàm nuper ossa etiam in laminas secari cœperunt penuriâ* (*eboris*) (16).

Les os de chameau. Un passage d'Arnobe (17) nous apprend qu'on employait ces os à faire des statues, ce qui ne peut avoir lieu que selon les procédés qu'on décrira. C'est de la même manière qu'on peut expliquer comment, selon J. Firmicus, le *Palladium* aurait été fait avec les os de Pélops (18).

L'ambre. Il en sera parlé dans la suite. *Voy.* Part. V, paragr. X.

La mosaïque. Commode fit exécuter en mosaïque le portrait de Pescenius Niger (19). Il

(1) Plin., lib. XXXIII, c. 12. — (2) Paus., lib. II, c. 17. — (3) Hom., Iliad., lib. XVIII, v. 474. — (4) Arist., *de Mirabil. Auscult.*, parle d'une statue de Dédale en étain. — (5) Nardini, p. 181, *Publ. Victor.* — (6) Hesiod., scot. 122. — (7) Vet. Schol. ad vers. 973, lib. IV, Argonaut.... — (8) Plin., lib. XXXVI, § 57. — (9) Paus., lib. X, cap. 16. — (10) Paus., lib. III, c. 12. — (11) Heyn. Comment. Gotting. A. 11. — (12) Virgil. AEneid., lib. VIII. — (13) Plin., lib. XXXIV, c. 14; Auson., Idylle 3. — (14) Claudian., epigr. 14. — (15) Paus., lib. VIII, c. 46. — (16) Plin., lib. VIII, cap. 3. — (17) Arnob. advers. Gent. — (18) J. Firmic., *de Error. prophan. Religion.* — (19) Spartian., *Vit. Pescen. Nigr.*, cap. 6.

y avait autrefois à Constantinople trois statues de l'impératrice Hélène; l'une en porphyre, l'autre en ivoire; la troisième en mosaïque sur un fond d'argent. *Musivo opere in argento* (1).

On s'étendra fort peu, en citations, sur les matières qui étaient du domaine de la plastique, telles que

L'argile, dont on faisait non-seulement les modèles des statues, mais des statues qui, cuites au feu, ornaient toutes les parties des édifices. Il y en avait de semblables, ὀπτῆς γῆς, au portique (2) du roi à Athènes; — à Tritia (3), les statues des grands dieux.

La cire, dont l'usage fut si général; de-là le mot Κηροπλάσται, pour exprimer les modeleurs en cire (4).

Le plâtre, qui s'employait en moule, en modèle et en statue. Les figures des dieux qu'adoraient les pauvres gens, étaient en plâtre, selon Prudence (5). *Plena omnia gypso.* — *Chrysippi invenies*, dit Juvénal (6).

La poix. Dédale, dit Apollodore (7), avait fait une statue d'Hercule en poix.

L'encens et *la gomme.* Plutarque (8) nous apprend qu'aux funérailles de Sylla on porta la statue du dictateur, faite d'encens, ainsi que celle de son licteur, pour être brûlées sur son bûcher. Une épigramme de l'Anthologie grecque parle d'un Cupidon fait d'encens (9).

PARAGRAPHE VI.

Que l'usage de colorer ou de diversifier par des couleurs les ouvrages de la sculpture faits avec art fut pratiqué à différents degrés dans tous les siècles de l'antiquité.

De tant d'ouvrages de sculpture, si divers entre eux par leur matière et par leur travail, il ne nous est parvenu que des statues de marbre, un très-petit nombre de bronzes, et quelques restes de terre cuite. Ainsi, ce qui composa jadis, soit pour le nombre, soit pour la renommée des objets, la moindre partie de la sculpture antique (je parle des statues de marbre), est ce qui forme aujourd'hui la presque totalité de l'héritage que le temps nous a laissé.

Je ferai voir, dans la seconde partie de cet ouvrage, qui traitera de la Toreutique, comment chacune des quatre grandes divisions de l'art de sculpter (distinguées jadis par une dénomination caractéristique, et confondues aujourd'hui dans le langage ordinaire sous un seul nom), s'était formé son goût particulier, ses pratiques, et des habitudes en rapport soit avec le genre de matière, soit avec l'espèce de travail qui faisaient partie de son attribution. De cette analyse il résultera que la sculpture en marbre avait dû être et fut véritablement celle qui, par la nature de ses éléments, comporta le moins de variétés et de richesses, parla le moins aux sens, et servit le plus faiblement les intérêts de la religion.

(1) Anonym. 39, Codin., nº 73. — (2) Paus., lib. I, cap. 3. — (3) Paus., lib. VII, cap. 22. — (4) Suid. H. v; Polluc., lib. X, pag. 189; Plin., lib. XXXVI, cap. 12. — (5) Prudent. Apotheos., pag. 227. — (6) Juv., satir. 2, v. 4. — (7) Apollod., lib. II, *de Deor. Orig.*, c. 6. — (8) Plutarch., *Vitâ Syll. in fine.* — (9) Antholog. græc., lib. VII, cap. 8.

La sculpture moderne n'a point dû son origine à ce même concours de causes, qui, chez les Grecs, enfanta lentement, et fit naître l'imitation des principes combinés de l'instinct et du raisonnement. A vrai dire, l'art dans les temps modernes s'est reproduit sans germe. Il n'a été qu'un rejeton d'une des branches de l'art antique, c'est-à-dire, de la sculpture en marbre. Celle-ci devenue pour nous l'unique école qui dicta les principes de la théorie du goût, on devine aisément la raison qui fit restreindre avec sévérité les procédés imitatifs de l'art de sculpter, dans les limites d'une seule matière, et d'une matière monochrome. Il fut naturel de conclure du goût de la sculpture en marbre des anciens, que tel avait dû être celui de toutes les autres divisions de l'art; et, naturellement encore, on jugea, d'une manière beaucoup trop absolue, les statues de marbre, d'après la prévention établie sur l'apparence du plus grand nombre.

On ne saurait dire (et des exemples multipliés le prouvent tous les jours) combien de marbres antiques ont perdu les teintes légères et les préparations de couleurs variées, dont jadis on s'était servi, ou pour corriger les imperfections de la matière, ou pour lui ôter la froideur et la monotonie de la pierre blanche, ou pour la préserver des dégradations du temps, ou pour y produire quelques semblants d'illusion, sans empiéter cependant sur le domaine de la peinture. Toutes les fois que les modernes ont aperçu, soit en réalité dans les monuments, soit en récit chez les écrivains, des traces de ce goût, il semble qu'ils se soient accordés, tantôt à les effacer comme injurieuses au génie de l'antiquité, tantôt à en dissimuler l'existence, et presque toujours à en détourner les yeux. Je traiterai à part, dans la suite, des jugements modernes sur ce point de fait et de goût, et je ferai voir que ces jugements si absolus procèdent d'abord de l'ignorance des faits et des causes, ensuite de la confusion entre les degrés divers qu'il convient d'établir dans les principes qu'on a posés, enfin des conséquences outrées qu'une théorie incomplète s'est hâtée de tirer sur cet objet.

Ici, comme dans tous les genres, il faut se méfier de ces principes abstraits qu'on pose sans aucune considération pour les conséquences. Les lois du goût, si indépendantes qu'on puisse les croire des modèles de l'art, n'en sont toutefois que le résultat; et s'il est constant que le plus grand nombre de ces modèles, aujourd'hui méconnus, n'a pu avoir d'influence sur les règles de la théorie reçue, ce devra être un motif suffisant, sinon pour les annuller, au moins pour les vérifier.

Le goût de la sculpture polychrome, chez les anciens, s'offre d'abord à la critique, comme susceptible d'une distinction principale qu'il faut faire. On reconnaît dans les productions de ce goût celles qui perpétuèrent les pratiques d'un instinct grossier, par le mélange réel de la peinture avec la sculpture, et celles où l'art, devenu libre, mais toutefois soumis à produire des affections et des idées qu'on ne lui demande plus aujourd'hui, conserva quelques traditions et quelques souvenirs d'une habitude essentiellement incorporée avec la religion.

Nous ne pouvons nous dissimuler que la méthode justement réprouvée, non pas de colorer, mais de peindre les statues, et, je crois, particulièrement les statues de bois, n'ait été fort usitée même dans les plus beaux siècles de l'art. J'entends ici par peindre une statue, employer les couleurs à donner aux différentes parties du visage et du corps, le ton qu'elles ont dans la nature.

L'emploi habituel de cette pratique me semble très-positivement prouvé par un passage

de Platon. Tout le monde sait que la coutume de cet écrivain est de puiser ses comparaisons dans les choses les plus usuelles et les plus communes, sur-tout lorsqu'il fait parler Socrate; d'où il est permis d'inférer que l'objet de la comparaison qu'on va rapporter, ne fut pas pris parmi les faits rares et extraordinaires. Les traducteurs, il est vrai, se sont refusés à entendre ce passage littéralement, et ils ont substitué le mot *tableau* au mot *statue*. Il me semble toutefois qu'il ne peut y avoir lieu à équivoque. *De même*, dit Socrate, *que celui-là nous reprendrait à tort, qui, nous trouvant occupés à peindre des statues, nous reprocherait de ne pas mettre les plus belles couleurs aux plus beaux endroits de la figure, de ne pas colorer, par exemple, en pourpre les yeux, qui sont ce qu'il y a de plus beau dans le visage, mais bien en noir* (1).

Le mot ἀνδριας signifie incontestablement statue, comme ἀνδριαντοποιὸς signifie statuaire. Winckelmann n'a pu l'entendre autrement; et c'est, je l'imagine, par un peu de complaisance pour les idées modernes, qu'il a admis quelque doute sur le vrai sens de ce mot dans le passage dont il s'agit, s'en remettant, comme il le dit, à d'autres du soin de juger s'il ne peut pas aussi signifier une peinture: *Del che lascio che altri sia giudice* (2). D'abord quand on parviendrait à citer quelque auteur qui aurait employé le mot ἀνδριας dans un sens impropre, cela ne prouverait pas que Platon aurait commis la même faute. Mais il me semble ensuite qu'ici le sens du mot est déterminé dans la phrase par le sens même de la chose: car il est sensible que l'on parle d'une couleur appliquée ou appliquable à des yeux déja formés, et à des parties d'un corps qui existe déja sans couleur. J'ajoute que le verbe ἐναλείφω, *lino* ou *illino*, *j'enduis*, dont on se sert, montre encore qu'il s'agit d'une opération de peinture purement mécanique, et non de ce qu'on appelle l'art de colorer dans un tableau.

Pourquoi doute-t-on que Platon ait eu en vue, dans la comparaison citée, la méthode de peindre des statues? C'est parce qu'on craint de s'avouer qu'un usage réprouvé par le goût ait eu lieu dans la sculpture grecque, et à une des époques de sa perfection. Mais il me paraît, à moi, que cet abus est important à constater, premièrement comme fait lié à l'histoire de l'art, et secondement comme servant à prouver mieux que toute autre chose combien fut général en Grèce l'usage de la sculpture polychrome; car l'abus qu'on fait d'une pratique est ce qui en démontre le mieux l'habitude.

Il faut avouer aussi que l'on a acquis, depuis quelques années, des notions propres à lever bien des doutes sur l'usage de donner, à différents degrés, des couleurs aux productions de la sculpture: or, c'est de l'ensemble des faits plus ou moins relatifs à cet usage chez les anciens, que peuvent naître et l'opinion qu'on doit se former à cet égard, et la vraie critique dont cette matière est susceptible.

Outre plusieurs autres autorités de statues colorées ou peintes qu'on aura l'occasion de rapporter, nous avons, en faveur de notre interprétation du passage de Platon, l'analogie incontestable de l'exemple des couleurs appliquées aux sculptures des bâtiments, et du meilleur temps de l'art. Plus d'un monument antique nous en fournirait des traces sensibles, si la plupart de ces édifices étaient mieux conservés (3). Les dégradations surve-

(1) ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθών ἄν τις ἔψεγε, λέγων ὅτι οὐ τοῖς καλλίστοις τοῦ ζώου τα κάλλιστα φάρμακα προστίθεμεν· οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ κάλλιστον ἄν ουκ ὀστρείῳ ἐναληλιμμένοι εἶεν, ἀλλὰ μέλανι. *Plat. de Rep.*, lib. IV, au commencement. — (2) Winckelm., *Storia dell' arte*, lib. VII, cap. 4, tom. II. — (3) Akerblad., *Dissert. sopra due laminette di bronzo trovate ne' contorni d'Atene. In Roma*, 1811.

nues dans leurs matériaux ont empêché d'y observer pendant long-temps les indications de peintures ou d'enduits colorés dont ils ont presque par-tout gardé des traces. Je dirai ailleurs, en rapportant les témoignages à l'appui, jusqu'où fut porté chez les anciens l'usage de peindre et de colorer les édifices : et cette analogie, dans un art si intimement lié à la sculpture, montrera que sur beaucoup de points on juge mal du goût de l'antiquité, en y appliquant les conséquences de quelques principes abstraits, sur lesquels on prétend, dans quelques pays, régler uniquement les convenances de l'art.

Les anciens en effet séparèrent beaucoup moins qu'on ne se le figure, dans leurs travaux, le plaisir des yeux de celui de l'esprit; c'est-à-dire, que la richesse, la variété et la beauté des matières, qui sont la parure des ouvrages de l'art, furent chez eux bien plus intimement réunies qu'on ne le pense, au beau intrinsèque ou à la perfection imitative qui sans aucun doute en sont le principal mérite.

Sous la colonnade extérieure du temple de Minerve à Athènes règne autour du mur de la Cella une frise de bas-relief qui a 3 pieds 3 pouces de hauteur sur 500 pieds de circuit, et qui représente, dans ce qui en reste aujourd'hui, la cavalcade et la procession Panathénaïques. Rien n'est mieux connu maintenant que le genre et le goût de ces bas-reliefs, tant par les dessins de M. Stuart, que par les moules et les empreintes en plâtre qu'en a fait tirer M. de Choiseul-Gouffier, et même par quelques fragments originaux que ce célèbre voyageur en a rapportés. Cette sculpture, qu'on peut considérer comme ayant été exécutée sous la direction de Phidias, est à 40 pieds d'élévation. Sans être ce qu'on peut appeler peinte (dans le sens de l'abus dont je parlais tout-à-l'heure), elle avait des parties teintées de différentes manières, qui tantôt la détachaient du fond sur lequel les couleurs étaient appliquées, tantôt indiquaient les plans des figures par les différents tons, soit des draperies, soit de beaucoup d'autres détails. Ce fait est attesté par les voyageurs les plus dignes de foi, qui, ayant eu la facilité d'examiner de près toute cette frise, y ont remarqué presque par-tout, mais spécialement dans les endroits renfoncés, des restes et des traces de couleur encore très-adhérente au marbre (1).

Il faut rapprocher, de ce fait incontestable, une autre circonstance dont M. Stuart a fait plus d'une fois mention sur la sculpture du temple de Minerve, et qui montre bien que les couleurs qu'on y voit n'ont point été, comme on pourrait le soupçonner, l'ouvrage des bas siècles. Ce voyageur pense que la figure de Minerve assise dans son char, et faisant jadis partie du bas-relief sculpté sur le fronton antérieur du Parthénon, avait eu son casque, son bouclier et son égide faits en bronze ou en métal doré. « Nous avons observé « (ajoute-t-il) que cette sorte de décoration avait été employée sur toute la frise qui fait « le tour du Parthénon. Il est à remarquer que les harnois des chevaux de cette frise « étaient de métal; les trous qui servirent à les attacher au marbre sont encore très- « distinctement visibles. Le tonnerre de Jupiter (Planche XXV) et les accessoires de plu- « sieurs autres figures, étaient formés de la même matière (2). »

(1) M. de Choiseul-Gouffier m'a plus d'une fois donné, de cette particularité, l'assurance la plus positive, et je la tiens aussi de ceux qu'il a employés à ses recherches, MM. Fougerot, ingénieur, et Fauvel, aujourd'hui vice-consul de France à Athènes. La preuve de ceci aurait pu encore être constatée à Paris même sur le fragment original de cette frise qui se voit actuellement au Muséum, si, en le nétoyant, on n'eût fait disparaître quelques restes de couleur, que je me souviens d'y avoir vus lorsqu'il était encore dans sa caisse.

(2) Stuart. Antiq. of Athen., tom. II. Note sur la Pl. XXX.

Les voyageurs ont observé le même goût sur les restes de la sculpture du temple en marbre de Thésée à Athènes. « Je suis convaincu, dit le savant Suédois, déja cité (1), « que l'usage de colorer la sculpture et l'architecture en marbre était beaucoup plus « commun qu'on ne pense. La seconde fois que je visitai Athènes, j'eus l'occasion de « voir de près la frise du temple de Thésée, et je restai convaincu qu'elle avait été au- « fois peinte. »

Toutes ces pratiques d'accord entre elles se réunissent pour nous faire voir que les bas-reliefs des frises du Parthénon et du temple de Thésée, sans être de la sculpture peinte, étaient ce que j'appelle de la sculpture polychrome, c'est-à-dire, qu'ils jouaient quelques-unes des apparences de la peinture, sans prétendre en contrefaire les effets, mais seulement de la manière dont les décorateurs en usent encore journellement, surtout dans l'intérieur des édifices, à l'égard de ce qu'on appelle la sculpture arabesque, les bas-reliefs en camée, et les ornements de ce genre.

Je sais que, pour excuser plutôt que pour justifier cette pratique au temple de Minerve, on allègue diverses considérations locales. On prétend, par exemple, que ces légers bas-reliefs, abrités sous le haut des colonnades environnantes du temple, auraient été peu visibles sans le secours d'un fond coloré : que les figures des seconds plans, vu le peu de saillie donné à tout l'ouvrage, auraient été difficiles à distinguer, si la variété des teintes n'eût quelquefois aidé à les détacher. Ces raisons d'optique et de goût peuvent être bonnes en théorie pour expliquer un fait isolé; elles peuvent avoir encore ici une application particulière : je suis néanmoins porté à croire qu'elles sont insuffisantes pour rendre compte d'un usage lié à plus de causes que l'on ne pense. Il faut se persuader que les anciens employèrent les arts tout autrement que les modernes; que ces arts, réduits à n'être chez nous qu'objets de luxe ou de plaisir, étaient chez les Grecs objets de nécessité, et devaient souvent obéir aux convenances sociales ou religieuses. Or il me paraît que, dans la représentation d'une cérémonie telle que celle de la fête Panathénaïque, il dut y avoir des détails de costume consacrés qui dépendaient de la couleur même des matières ou des étoffes. Il se peut qu'on ait eu besoin de rendre sensibles aux yeux ces particularités, et qu'à cet effet on ait été obligé d'invoquer le secours des couleurs.

Nous avons vu plus haut, par suite de quelles habitudes la peinture et la sculpture, en Egypte, s'étaient trouvées confondues sur les ouvrages de l'architecture. Cet usage de peindre la sculpture de bâtiment, consacré par les édifices les plus durables et les plus propres à influer sur l'opinion, dut naturellement se propager et se perpétuer en Grèce; et lorsque les arts y furent perfectionnés, plus d'une raison de goût contribua peut-être à l'entretenir. Sans doute il faut mettre au nombre de ces raisons celle d'établir de l'harmonie dans les monuments de l'architecture. Lorsque celle-ci s'habille de riches matières et de substances variées, elle veut que ce qui l'accompagne suive son exemple, et se mette, si l'on peut dire, à son ton.

Aussi les exemples de la sculpture de bâtiment colorée sont-ils assez nombreux dans les fragments d'antiquité parvenus jusqu'à nous. Presque tous ces bas-reliefs de terre cuite, qu'on voit dans les cabinets, proviennent de frises et d'ornements d'architecture, et presque tous ont conservé des vestiges de peinture.

(1) Akerblad, *Dissert. sopra due laminette di bronzo trovate ne' contorni d'Atene. In Roma*, 1811.

La plastique fut peut-être encore moins réservée dans l'emploi des couleurs que les autres branches de la sculpture. Pline nous apprend, et les faits en déposent, que l'usage de colorer les figures de terre date des premiers temps de l'art. C'est en effet à Dibutade qu'il attribue la double invention de mêler du vermillon dans l'argile, ou d'ajouter un enduit de cette couleur aux ouvrages de terre. Il faut entendre, comme de coutume, qu'il ne s'agit que de la Grèce; car nous retrouvons en Asie des exemples plus anciens de la plastique colorée. Dans la description que Diodore de Sicile donne des grands ouvrages de Sémiramis à Babylone, il est question d'une enceinte circulaire de quarante stades en briques cuites, ornées de bas-reliefs diversement colorés (1). L'imitation de la couleur des objets, si l'on en croit cet écrivain, était poussée fort loin dans ces briques peintes, et quelques-unes de celles qu'on recueille encore aujourd'hui parmi les ruines de Babylone, ont fait présumer que l'ouvrage dont parle Diodore, était émaillé.

Quant à la pratique de Dibutade, elle consistait, comme on l'a dit, dans un procédé fort simple : *Dibutadis inventum est rubricam addere aut ex rubricâ cretam tingere* (2). Ainsi, lorsque la terre n'avait pas été broyée avec de la couleur, on lui donnait après la cuisson une teinte superficielle.

Nous avons de cette dernière méthode un très-antique exemple dans des bas-reliefs de terre cuite, qui furent trouvés en 1784 à Velletri, et que je vis à l'instant même de leur découverte dans le Muséum du cardinal Borgia. Ces terres cuites avaient formé la frise d'un temple, et elles conservaient encore les trous par lesquels on les avait attachées à la maçonnerie. Leurs ornements, ainsi que les mufles de lion qui les surmontent, prouvent qu'elles faisaient partie d'un entablement. Leur style est le plus antique de tous ceux qu'on voit en Italie, et il appartient à l'enfance de l'art. Presque tous ces bas-reliefs ont conservé leurs couleurs. Quelques-uns n'ont plus qu'un simple enduit de *rubrique;* mais le plus grand nombre est coloré de teintes diverses. Tel est celui où se trouve représenté un char attelé de deux chevaux ailés avec des plumes de couleurs variées, et qui nous rappelle ces deux chars qu'on verra dans la suite sur le coffre restitué de Cypsélus, et dont les chevaux avaient des ailes dorées. On peut consulter, sur ces bas-reliefs de style primitif, et sur leurs particularités, l'ouvrage cité en note (3).

Pour ne dire plus que deux mots des ouvrages de plastique colorée, je me contenterai de rapporter l'exemple du Jupiter Capitolin, que Tarquin avait fait faire en terre cuite par Turianus de Fregelle, et qu'on enduisait de *minium* pour cacher la pauvreté de la matière, *et ideo*, dit Pline, *miniari solitum* (4). Descendant enfin aux plus petits travaux qui souvent servent encore mieux à prouver la force d'un usage, je citerai avec Pline le témoignage de Varron sur les ouvrages en terre colorée de Posis, qui imitaient jusqu'à l'illusion une multitude d'objets. Ses raisins et ses poissons étaient capables de tromper la vue. *Ita ut non posses aspectu discernere a veris* (5).

La couleur rouge s'employait fréquemment (et l'on en devine la raison) dans les statues de Bacchus. Le simulacre de ce dieu au temple de Phigalie avait toutes les parties (6) que sa draperie ne cachait pas, peintes en cinabre. A Corinthe, on voyait deux statues de la

(1) ἐν ὠμαῖς ἔτι ταῖς πλίνθοις διετετύπωτο θηρία παντοδαπὰ τῇ τῶν χρωμάτων φιλοτεχνίᾳ τὴν ἀλήθειαν ἀπομιμούμενα. Diod. de Sicil., lib. II, § 8, edit. de Wesseling. — (2) Plin., lib. XXXV, cap. 12. Je lis *tingere* au lieu de *fingere*. — (3) *Bassi rilievi Volsci in terra cotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri. Roma*, 1785. *Da Marco Carloni.* — (4) Plin., lib. XXXV, cap. 12. — (5) *Ibid.* — (6) Pausan. Arcad., lib. VIII, cap. 39.

même divinité [1], dont le visage seul était enluminé de vermillon, lorsque le reste du corps était de bois doré.

Une multitude d'exemples semblables, et dont plusieurs trouveront place sous de nouveaux points de vue dans la suite de ces recherches, prouveraient de plus en plus qu'il faut entendre selon le sens le plus littéral le passage de Platon, que j'ai cité plus haut, sur la peinture des statues. Je crois aussi qu'il faut expliquer de même, c'est-à-dire à la rigueur du mot, celui de Pausanias, où cet écrivain décrit dans la ville de Thespies [2], un Bacchus en plâtre, γύψου πεποιημένον, et orné de peinture, ἐπικεκοσμημένον γραφῇ. C'était sans doute une statue peinte. On ne saurait affirmer cependant qu'elle l'ait été en totalité; peut-être n'offrait-elle que des détails ou des parties de couleur. Mais lorsqu'on lit dans Plaute [3], *Signum pictum pulchre videris*, il parait bien constant qu'il s'agit d'une statue toute peinte.

On peut citer encore aujourd'hui un grand nombre d'ouvrages antiques et de toutes les matières, où la peinture et l'application des couleurs n'avaient lieu que par manière d'ornement, et seulement sur quelques détails.

La dorure, dont on traitera plus au long par la suite, était souvent envisagée dans les statues comme moyen colorant, ou de parure; et, sous le premier rapport, on la trouve employée sur les cheveux. C'était de la part du statuaire une façon d'en exprimer ou d'en signifier la couleur blonde : ainsi, la statue en marbre blanc du Narcisse, décrit par Philostrate, avait les cheveux dorés, κόμαις ἐπίχρυσοις ἤστραπτέ.

Toutefois il paraît qu'on fit aussi servir la dorure sous un rapport allégorique. Il n'y a guère moyen d'expliquer autrement l'application qui en avait été faite à la statue du célèbre astrologue Berose, placée dans le gymnase d'Athènes. Les Athéniens la lui avaient érigée pour ses prédictions astrologiques, et on lui avait doré la langue [4]. Nul doute que ce ne fût un symbole emprunté de l'idée qu'on exprime, dans le langage usuel, par les mots *langue dorée;* si l'on n'aime mieux que cette façon de parler ait tiré son origine de la Sculpture Polychrome.

Personne n'ignore que jadis les femmes savaient déguiser leurs cheveux avec des poudres de toute espèce, et les teignaient en toutes sortes de couleurs, mais sur-tout de couleur d'or [5]. L'art reste difficilement étranger aux pratiques sociales; et il dut l'être d'autant moins en Grèce, que les artistes trouvaient, dans la plupart des costumes de leur propre pays, des modèles qui les avaient habitués à en suivre les usages. Pourquoi ne supposerait-on pas aussi qu'ils en auraient copié ce que nous appellerions aujourd'hui *les modes*, et que ces modes étant celles des femmes les plus recherchées dans leur parure, on les aurait quelquefois appliquées précisément aux figures les plus élégantes?

Il nous est resté peu de statues auxquelles ce mot convienne mieux qu'à la Vénus de Médicis. On sait que ses cheveux furent dorés, et qu'on y voit encore des restes de cet enjolivement; ses oreilles percées annoncent de même un genre de parure réputé être hors des ressources de l'art, et dont on trouve cependant beaucoup d'exemples dans les monuments et dans l'histoire.

Les cheveux colorés se voient à une petite Vénus du Muséum d'Herculanum, qui de ses deux mains presse sa chevelure; et on en voit de pareils à une statue de femme drapée, placée jadis dans la cour du même Muséum, et dont la tête est idéale.

(1) Paus. Corinth., lib. II, cap. 2. — (2) Paus. Bæot., lib. IX, cap. 32. — (3) Plaut. Epidic., Act. V, v. 27. — (4) *In Gymnasio statuam inauratâ linguâ statuêre*, Plin., l. VII, c. 37. — (5) *Ut rutilus esset crinis.* Serv. in Virgil.

En 1760, on découvrit à Herculanum une Diane de marbre (Voyez-en le dessin Pl. I, fig. 5.) dont les cheveux sont blonds. Le vêtement de dessus, ainsi que celui de dessous, ont la couleur naturelle du marbre blanc; mais la draperie supérieure a ses bords ornés d'une broderie de couleurs en trois bandes : la bande d'en bas est d'or; celle du milieu, plus large que les deux autres, est couleur de pourpre, et se compose de fleurs ou de festons qui s'y détachent en blanc; la bande la plus étroite, celle d'en haut, est simplement couleur de pourpre.

Il ne faut pas, en ce genre, chercher les exemples, tant ils sont nombreux; la seule considération qui me détermine dans le choix de ceux que je cite, est de pouvoir offrir au lecteur des autorités faciles à vérifier. C'est pourquoi je ferai encore mention d'un beau fragment de bas-relief rapporté par Buonaroti (1), et représentant un acteur tragique dont la tunique était peinte en rouge, et cela, ajoute ce savant antiquaire, selon l'usage qu'on avait de colorier les statues de Bacchus.

Les écrivains me fourniraient d'aussi fortes autorités en faveur de la pratique si usuelle de diversifier, par des accessoires coloriés, les statues et les ouvrages de la sculpture.

Ainsi la statue dont le Corydon de Virgile voulait faire hommage à Diane, devait être d'un marbre bien poli et avoir des brodequins peints en rouge, *Levi de marmore tota puniceo stabis suras evincta cothurno* (2). Le mot *tota*, dans ce passage de Virgile, serait encore l'objet d'une observation dont je pourrai faire usage dans un autre paragraphe (3). Peut-être signifie-t-il que la statue devait être monolythe, et non d'assemblage de marbres divers, comme on verra qu'il s'en est fait un si grand nombre, tantôt pour le plaisir des yeux, et tantôt aussi par économie.

Le même poète, dans une épigramme, promet à Vénus l'offrande d'une statue de l'Amour en marbre, dont les ailes seront peintes de diverses couleurs, et dont le carquois sera, selon l'usage, orné de peintures (4).

Marmoreusque tibi, Dea, versicoloribus alis
In morem pictâ stabit Amor pharetrâ.

J'aurai l'occasion tout-à-l'heure, en parlant des procédés de l'encaustique sur les statues en marbre, de passer en revue beaucoup d'autres monuments existant aujourd'hui, et dont le témoignage irrécusable confirmera ce qu'on avance sur le goût des anciens en cette partie. Mais les passages des auteurs sont peut-être encore plus propres à déposer en faveur d'un usage, parce qu'il est à présumer que les écrivains recueillent, sur les objets d'art, les impressions et les faits qui sont à la portée du plus grand nombre. Virgile à-coup-sûr n'aurait point imaginé de rapporter, dans le vœu de la statue de l'Amour, des détails qui n'eussent été que des singularités de caprice. D'ailleurs il nous apprend, par les mots *in morem*, que ces détails de couleur étaient d'usage dans les accessoires de ce dieu.

A l'égard de beaucoup d'autres sculptures, il me semble que les enjolivements dont il s'agit, lorsqu'ils ne résultaient pas, soit des opinions religieuses, soit des habitudes d'un costume consacré à certaines figures, furent de simples badinages de l'art, et du genre de ceux, par exemple, qui se trouvent si fréquemment sur les camées.

(1) Sopr. alcun. Medagl., pag. 447. *Secondo il costume di tignere molte statue di Bacco.* — (2) Virgil. Eclog. VII, v. 31. — (3) Voy. Paragr. VII. — (4) Virgil. *Catalecta.* Virgile de Heyne, vol. V, pag. 219.

Les pierres précieuses des anciens, que l'on appelle *camées* lorsque les sujets sont en relief, offrent ordinairement, comme on sait, dans les couleurs variées de leurs couches, une espèce d'imitation des tons naturels et de la teinte des objets, soit cheveux, soit draperies, soit couronnes, ou autres accessoires. Ces accidents étaient singulièrement recherchés, et donnaient aux inventions de la gravure un mérite qui en relevait encore la valeur. Il est vrai qu'en ce genre il y a un prix qui dépend de la rareté même. Les nuances de la pierre tirent sur-tout leur charme de ce que, si l'art les emploie, c'est la nature qui les donne; ce qu'on aime dans ces ouvrages, c'est d'être une sorte de peinture sans être de la couleur, c'est d'être colorés sans avoir été peints, c'est d'offrir enfin l'apparence et non la réalité de l'illusion : et voilà précisément ce que nous verrons qui constitue généralement l'esprit et le goût de la Sculpture Polychrome; de sorte que les camées colorés nous offrent en petit le système de variété, que nous reconnaîtrons avoir été celui des plus grands monuments; système qui, né de l'imitation sans art, parvint à faire oublier le vice de son origine.

Il ne faut pas douter que, chez les Romains aussi, d'anciennes et puissantes habitudes n'eussent enraciné le goût vicieux de la sculpture peinte, c'est-à-dire, de l'union réelle de la peinture avec la sculpture. Les portraits de famille *(imagines)*, dont j'ai déja parlé (Paragr. II), étaient de cire coloriée; et tous les témoignages anciens s'accordent à prouver qu'on avait dû chercher, dans de tels portraits, cette illusion captieuse qui peut tromper les sens, s'il est vrai que dans les funérailles il y avait des espèces d'acteurs chargés de représenter la personne des morts, et qui revêtaient, avec les habits de leurs dignités, la figure, et ce que nous appelerions *le masque de leurs portraits.*

Il y a déja long-temps que le célèbre Lessing, combattant, avec beaucoup de sagacité, l'opinion, que les *imagines pictæ*, ou *expressi cerâ vultus* (1), étaient des tableaux à l'encaustique, a montré comment et dans quel sens les passages de Polybe (2) et d'Hérodien, sur ce sujet, expliquaient celui de Pline. Il a soutenu que le mot *pingere* signifiait en latin non-seulement peindre des tableaux, mais aussi peindre des statues, les colorier ou les orner de couleur, et que les *ceræ pictæ* étaient des figures de plein relief qui recevaient les tons et les couleurs de la nature (3). *Die Alten nicht allein an ungebildeten stein und marmor..... sie auch an gebildete malten.*

Je n'ai pour objet ni d'entrer dans la discussion de ce sujet, que plusieurs critiques ont éclairci encore depuis Lessing, et de manière à ne plus laisser de doute sur la nature précise des *imagines*, ou portraits de famille, ni d'ajouter aux recherches faites à cet égard. Je dirai toutefois que si, comme l'a prouvé récemment M. Eichestæd (4), ces *imagines* devaient offrir des masques propres à être placés sur le visage de ceux qui, aux funérailles, jouaient le personnage des morts, il ne me paraît pas nécessaire cependant de réduire ces portraits à n'être que de simples masques de visage; et ici le savant antiquaire que je viens de nommer pourrait bien avoir donné trop de restriction à son opinion sur la forme des *imagines*, en niant qu'elles aient eu celle de buste. Rien n'empêche en effet qu'elles aient été de véritables bustes dans les *armaria*, et de simples masques de cire sur le visage des acteurs. La moindre connaissance du procédé du moulage apprend avec quelle facilité peuvent se décomposer et se recomposer toutes les

(1) Plin., lib. XXXV, cap. 2. — (2) Polyb. Histor., lib. VI, cap. 53; Herodian., lib. IV, c. 2. — (3) Lessing. Saemmtl. Schrift., tom. X, pag. 290. — (4) De Imagin. Romanor. Dissert. duæ. *Petropoli*, 1806.

parties d'un ouvrage coulé dans un moule. Or, il est sans aucun doute que les *imagines* étaient coulées en cire dans des moules, probablement faits de plâtre sur le visage même des personnes dont on voulait avoir ce qu'on appelle *le portrait moulé sur nature.* Lysistrate, frère de Lysippe, avait le premier, ou mis en œuvre, ou accrédité cette méthode (1). Il est bien certain que l'opération dont il s'agit se bornait au visage, et voilà pourquoi Pline dit *expressi cerâ vultus;* encore aujourd'hui, dans les moules de portraits pris sur nature, on s'en tient au visage, et l'on devine bien pourquoi l'on s'épargne d'en faire plus. Il dut être facile autrefois de suppléer, comme on le fait encore de nos jours, par des chevelures postiches et d'autres accessoires au reste de la ressemblance. Rien par conséquent n'empêche de croire que les portraits de famille en cire coloriée aient été dans les *armaria*, des bustes avec toute la tête, le col, la poitrine et des commencements de draperies, et que cependant, pour l'usage des cérémonies funèbres, on détachait, à l'effet de servir de masque, la partie antérieure de la tête qui constitue uniquement le visage. Ceci me paraît offrir une explication qui accorde toutes les difficultés que présentent les divers passages des auteurs sur le double emploi des *imagines.* Car, dans le sens de M. Eichstædt, il en resterait encore une assez grande, s'il fallait supposer que ces portraits si révérés, qu'on ornait dans les jours de fête, n'eussent été que de simples visages sans tête, sans col, sans cheveux, enfin des masques véritables. On a vu au contraire que l'hypothèse du buste entier n'exclut point l'usage de ces masques. A quoi j'ajouterai que, puisque les *imagines* étaient des cires empreintes dans des moules, on était toujours maître d'en couler de nouvelles; et que lors des cérémonies où elles devaient servir de masques à des acteurs chargés de représenter jusqu'à l'illusion complète les anciens personnages, on pouvait bien tirer des moules, de nouvelles cires qu'on peignait de couleurs fraîches, sans se condamner à présenter en spectacle des portraits enfumés, *fumosas imagines*, ou défigurés par la vétusté.

PARAGRAPHE VII.

De la Sculpture Polylithe et des Statues composées de plus d'une matière

L'art des anciens, considéré sous le point de vue que comprend le nom de *Sculpture Polychrome*, présente les aspects les plus nombreux. Si, joignant l'érudition des textes à celle des exemples, je prétendais parcourir toute l'étendue de ce nouveau champ d'observations, au lieu d'un essai et d'une introduction à l'Histoire de la Statuaire Chryséléphantine, je ferais un ouvrage dans lequel toute l'antiquité passerait en revue. Il n'y a en effet aucune des divisions de l'art de sculpter chez les anciens, qui n'ait participé, chacune selon le genre de sa matière, de son travail et de ses moyens, à l'établissement et au maintien de ce goût dont je décris les variétés. Mais le but que je me propose, est de montrer particulièrement que les statues d'or et d'ivoire, c'est-à-dire, composées de deux

(1) Hominis imaginem gypso e facie ipsâ primus omnium expressit cerâque in eam formam gypsi infusâ emendare instituit. *Plin.*, lib. XXXV, cap. 2, § 44.

matières et de couleur différente, ne furent pas, comme presque tous les critiques se sont habitués à les regarder, une exception aux règles du goût reçu dans l'antiquité. J'ai dû par conséquent faire voir que le même goût régna dans tous les autres genres d'ouvrage. Voilà le motif de cet essai. J'en outrepasserais les bornes, si je donnais à ces recherches trop de détail et trop d'étendue.

Je ne doute point, par exemple, que, sur la matière, qui est l'objet de ce paragraphe, chaque lecteur ne soit en état d'ajouter de nouveaux faits et de nombreuses autorités, aux notions que je produirai. Je reconnais d'avance moi-même ces omissions, et je desire qu'on y voie, ainsi que dans l'aveu que j'en fais, une des plus fortes preuves en faveur de la généralité du goût dont il s'agit.

Je n'ai pas besoin d'indiquer non plus pourquoi l'article qui traite des statues composées de plusieurs matières, ne contiendra rien sur la statuaire en or et ivoire; je ne la nomme ici que pour satisfaire au titre du paragraphe.

La sculpture en marbre, outre les ressources des couleurs artificielles, dont on a vu, et dont on dira encore par la suite qu'elle usa de plus d'une manière et à différents degrés, trouva, dans la variété naturelle des pierres, un moyen de diversifier ses productions. Les statues polylithes sont assez nombreuses, et il n'y a point de collection qui ne renferme des morceaux de ce genre. Sur ce point, comme sur les autres, les critiques ont exercé leur censure.

« Les anciens (a dit M. de Caylus (1) de certains hermès fort usités en Grèce) avaient « des statues d'une bigarrure étrange, et auxquelles nous aurions de la peine à nous accou-« tumer. » M. Heyne a fait le même reproche aux ouvrages antiques composés de divers métaux (2), *Eben so pflegten dazu mal die verschiedenern metallern vereinigung dem auge unmoeglich angenehm zu sein solte.* Je réserve à la fin de l'ouvrage, c'est-à-dire lorsque tous les faits seront connus, une place particulière pour la discussion de toutes ces censures, dont les auteurs étaient, la plupart, peu versés dans la connaissance immédiate des monuments. On peut toutefois trouver étonnant que M. de Caylus ne se soit pas rappelé combien sont nombreuses, à Rome, les statues polylithes, et combien peu les yeux s'y trouvent blessés de cette prétendue bigarrure.

De ce genre, qu'il condamne d'une manière si absolue, paraît avoir été le plus grand nombre des hermès en Grèce. Tels étaient ceux que Cicéron priait Atticus de lui envoyer (3). Leur tête en métal surmontait un corps de marbre penthélique. Il se faisait de ces figures hermétiques un grand commerce à Athènes. Chandler en vit encore beaucoup dans les ruines de cette ville. Elles sont brisées pour la plupart, mais les entailles qui s'y sont conservées, annoncent que leurs têtes étaient de rapport. *C'était*, dit ce voyageur (4), *des bustes posés sur de longues bases quadrangulaires dont les têtes étaient le plus souvent en bronze. L'invention de la forme de l'hermès appartenait, comme l'on sait, aux Athéniens.*

Les hermès polylithes sont encore nombreux dans les grandes collections d'antiques. Je me contenterai d'indiquer celle de la Villa Albani à Rome, dans laquelle Winckelmann a fait observer plusieurs de ces morceaux, dont le corps ou la gaine est d'albâtre fleuri, et dont la tête originale et non restituée est de marbre jaune. Le Muséum du Capitole (5),

(1) Rec. d'Antiq., tom. I, p. 142. — (2) Neu. Biblioteck die schoen. Wissensch. tom. XV, part. II. — (3) Cicer Epist., lib. I; Epist. VI. — (4) Chandler, Voyage en Grèce, traduct., tom. II, pag. 559. — (5) Mus. Capitol. tom. Ier.

outre plusieurs hermès du même genre, compte beaucoup de bustes à deux marbres, c'est-à-dire, de deux couleurs. Je ne citerai parmi ces bustes, dont la tête est de marbre blanc, que ceux de Jules César, d'Hadrien, de Septime Sévère, de Pescenius Niger, de Sabine, de Faustine, et dont le haut du corps, ainsi que les draperies, sont en albâtre fleuri ou agatisé.

Le célèbre interprète du Museo Pio Clementino est loin de partager sur ce sujet les opinions des critiques dont on a parlé (1). Nous apprenons de lui, par exemple, que les deux belles têtes colossales de marbre blanc, dont il a retrouvé le caractère et la dénomination, en les appelant l'une la Comédie et l'autre la Tragédie, s'élevaient jadis sur de grandes pierres carrées en forme d'hermès, lesquelles étaient drapées dans toute leur hauteur d'une étoffe très-fine et d'un marbre de couleur appelé en Italie *Porta Santa*. Ces deux grands Termes décoraient l'entrée du théâtre de la *Villa Adriana*. Lors de leur découverte on négligea de remettre les têtes sur leurs gaines, de sorte que la partie de buste qu'on leur voit aujourd'hui, n'est qu'une copie en marbre blanc, faite d'après les marbres antiques de couleur, que les préventions du temps firent sans doute abandonner. Mais le savant antiquaire qu'on a cité n'a pu s'empêcher de livrer ces préventions au ridicule qu'elles méritent (2).

L'usage si ordinaire des têtes de rapport dans les hermès fut peut-être l'origine d'une autre pratique tout aussi commune chez les anciens, celle des têtes de rechange (3) dans les statues, et particulièrement les statues drapées. L'un et l'autre usage tiennent aux habitudes de la sculpture polylithe. On donnait le nom d'*Acrolythes* aux figures dont la tête et les extrémités étaient de pierre lorsque le reste était fait d'une autre matière.

Dans la sculpture polylithe, on devait choisir pour faire les corps avec leurs draperies, des marbres de diverses couleurs. M. de Caylus a évidemment raison, dans un mémoire (4) sur une Minerve antique de marbre bigarré, lorsqu'il reproche à l'artiste le choix d'une matière traversée de veines, et offusquée par de larges taches, pour faire non-seulement les draperies, mais encore le nu de sa figure. Sans doute la première condition à laquelle l'artiste doit se soumettre dans le choix des matières, est la visibilité des formes et des détails imitatifs. Mais cette condition observée, on dira que ce qu'on prend pour règle de goût dans l'emploi de telle ou de telle matière, n'est peut-être qu'une loi de l'habitude.

Puisque les statues de pierre, dit le savant et judicieux Buonaroti (5), ne sauraient imiter les couleurs de la nature, il n'y a pas de raison de les faire en marbre blanc plutôt qu'en tout autre marbre de couleur, pourvu qu'il soit uni, et que *le machie non facciano confondere all' ochio i contorni*. Buonaroti avait eu plus d'une occasion de remarquer combien les variétés de matière et de couleur dans une même statue avaient été du goût des anciens. Aussi, quoique ses écrits datent déja d'un siècle, son opinion contraste-t-elle à cet égard, avec celle du plus grand nombre des critiques venus depuis

(1) Mus. Pi. Clement., tom. VI, pl. X. — (2) *E in vero*, dit-il ironiquement, *i moderni artefici, e quei che studiano e vantano la philosophia delle arti, riproverano e corregono, se al ciel piace, gli Antichi del genio per tali inesti di vari marmi e materie ch' essi opportunamente frequentavano e che ora si condannano di cattivo gusto.* Ἶς Ἀθήναν. Visconti, *Mus. P. Clement.*, tom. VI, p. 17. — (3) *Statuarum capita permutantur*, dit Pline, lib. XXXV, cap. 2. — (4) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., tom. XXXIV, hist., p. 39. — (5) Buonaroti, Sop. alc. Medagl. Proem., pag. 10 et 11.

lui. *Di simili statue fatte di pezzi*, dit cet écrivain (1), *se ne fa mentione da Scevola e da Arnobio. Per mezzo di questa varietà di materie, venivano ad accenare con qualche grazia la diversità de' colori, della vita, e degli abiti; onde molte statue di prigionieri nobili si veggono fatte col vestito di porfido, e colle teste e mani di marmo bianco; e su l'arco di Costantino sono d'una vaga breccia.*

Il est effectivement peu de marbres de couleur que les sculpteurs n'aient employés à produire dans les statues polylithes les effets et les variétés dont parle Buonaroti. Parmi les marbres à plusieurs couleurs, on compte le synnadique ou phrygien, le proconésien, le cyzicénien, l'hymmétien, le tyrien, le blanc veiné penthélique, le sphengite, l'onyx (2). Quant aux marbres d'une seule couleur (différents du marbre blanc), ceux qu'on mit le plus habituellement en œuvre furent le basalte noir, le basalte verdâtre, l'albâtre, le marbre rouge, et sous ce nom l'on ne comprend pas le porphyre.

On sait à quelle époque le porphyre fut pour la première fois produit à Rome en ouvrage de sculpture (3) : ce fut sous le règne de Claude que Vitrasius Pollio, gouverneur de l'Egypte, en apporta les premières statues faites avec cette pierre dure; mais cette nouveauté n'eut aucun succès aux yeux des Romains. Effectivement le grain du porphyre, piqué de points rouges et blancs, est on ne peut pas plus ingrat, soit pour le visage, soit pour le nu. Si Pollion exposa des têtes ou des statues nues, travaillées en cette matière, la difficulté du travail, et par conséquent la cherté de l'ouvrage, n'auront pu racheter auprès des curieux le désagrément de la couleur. Il paraît vraisemblable que depuis cette expérience, on se sera réduit à employer le porphyre, comme nous le voyons assez fréquemment, en statues polylithes, c'est-à-dire composées de cette matière dans les draperies, et d'une autre matière dans les parties nues.

Tels furent plusieurs ouvrages d'un travail excellent, malgré la dureté de la pierre, et que leur célébrité me dispenserait de citer; car déja le lecteur a nommé ce beau fragment de statue drapée qui orne la montée du Capitole, la statue de Rome à la fontaine qu'on voit sur la place du même édifice, la Junon de la Villa Borghèse, et d'autres statues du même genre, dont la tête et les extrémités étaient de rapport, et sont aujourd'hui (comme sans doute on les fit autrefois) restituées en marbre blanc.

Ne m'étant proposé que d'indiquer, et non d'énumérer les exemples du goût dont je parle, il me suffira de citer les collections de la Villa Albani, du palais Verospi, de la Villa Borghese et autres, où se trouvaient les ouvrages les plus connus de la sculpture polylithe. Il serait aujourd'hui d'autant plus difficile de faire connaître avec quelque précision ces morceaux, que plusieurs ont été déplacés, et que souvent les recueils gravés où ils se trouvent, ont omis de faire mention de ces variétés.

On exceptera celui du *Museo Pio Clementino*, dont le savant éditeur s'est plu à multiplier les observations du genre qui nous occupe. Instruit par une multitude de faits et d'exemples qui constatent l'usage des statues de deux matières et à détails rapportés, soit en marbres divers, soit en métal, il nous a fourni plus d'un moyen de combattre par des autorités de toute espèce les préventions établies sur ce point de goût.

(1) Buonaroti, Sop. alc. Medagl. Proem., pag. 10 et 11. — (2) Ernest. Archæol., pag. 136. — (3) Plin., lib XXXVI, cap. 9.

Ainsi la statue d'un Mars dont on voit la gravure pl. XLIX, tom. II du *Museo Pio Clementino*, avait son casque et toute son armure en pièces de rapport et d'une matière qui paraît n'avoir pu être que du métal. C'est ce qu'indique la rainure transversale qui règne sur la poitrine du dieu, et fut ainsi creusée pour recevoir le baudrier. La chose se prouve encore par la diminution qu'on observe au marbre de la tête, et qu'on pratiqua dans le dessein d'y emboîter un casque de rapport.

Les accessoires et les détails, soit en métal, soit de toute autre matière rapportée, étaient infiniment plus multipliés dans la sculpture en marbre, qu'on ne peut aujourd'hui le démontrer. Ces objets étant de leur nature les plus exposés à la destruction ou à la spoliation, durent périr les premiers et disparaître avec le plus de facilité. Le hazard en a cependant conservé, quoique les statues auxquelles ils appartinrent n'existent plus. Tel est ce beau casque de bronze que possédait le *Museum Rolandi Magnini*, et que M. Visconti a fait connaître (1). Il est orné de deux têtes de bélier sur ses abat-jours. Sa dimension, sa pesanteur et l'épaisseur du métal empêchent de penser qu'il ait pu être employé autrement que comme coiffure de rapport à quelque statue de marbre.

La belle statue colossale d'Antinoüs du *Museo Pio Clementino*, pl. XLIX, t. II, exécutée en marbre, eut une draperie rapportée en métal, et l'on voit encore sur le marbre la partie que le ciseau a laissée brute pour recevoir l'étoffe métallique. On sait que la plaque du brassart qui environne le bras gauche de la statue vulgairement appelée le *Gladiateur*, a conservé les restes des crampons qui servirent à y attacher un bouclier de bronze; et de quelque manière qu'on explique cette figure, il ne faut pas douter que la main droite n'ait tenu une épée ou une lance de métal.

La couronne dont Laocoon est orné comme prêtre d'Apollon, et que dans la position actuelle de cette figure on n'aperçoit pas, a ses feuilles entremêlées de trous creusés *en poche*, dans lesquels indubitablement on avait incrusté des baies de laurier en métal.

Il serait trop long d'énumérer tous les objets accessoires que l'on sait ou qu'on trouve avoir été rapportés aux statues de marbre et de métal, avec des matières différentes de celle de ces statues. J'ai parlé dans le paragraphe précédent des pendants d'oreille; il faudrait y joindre les bracelets et les colliers, les chaussures et les brodequins, les ceintures et les bandeaux de cheveux, les couronnes, les diadèmes, les *strophium*. Ces variétés étaient quelquefois des perles naturelles, comme au portrait de Pompée porté dans son triomphe (2), à moins qu'on ne doive entendre, d'après les paroles de Pline, que le portrait était de mosaïque en relief, composée avec des perles. Buonaroti a décrit un portrait de femme de la collection du cardinal Carpegna, dont le visage est de marbre blanc, le buste de marbre *pavonazzo*, et dont les tresses sont accompagnées de deux rangs de crampons qui servirent de monture aux pierres précieuses dont la coiffure était ornée.

En décrivant certain vase en forme de tête féminine, un célèbre archéologue, M. Bœttiger, fait remarquer que les yeux et les ornements de cette tête de bronze sont en argent (3), *usage*, dit-il, *qui dans les statues*, *soit de marbre*, *soit de bronze*, *des anciens*

(1) Mus. Pi. Clement., tom. II, p. 97. — (2) *Imago Cn. Pompeii ex Margaritis.* Plin., lib. XXXVII, cap. 2. — (3) Eine sitte die in marmor und bronze-statuen in alterthum weit allgemeiner gevesen zu sein scheint, als es sich mit unsern gewoehnlichen vorstellungen von eifacheit, und geschmack vertragen will. Boettigers, *Sabina*, pag. 91. Erst. Th.

paraît avoir été beaucoup plus général, que ne s'accordent à le supposer nos idées de simplicité et les habitudes de notre goût.

Les découvertes d'Herculanum et de Pompéia ont multiplié singulièrement les preuves de ce genre. On voit dans le recueil de ces antiquités une figure de bronze dont les ongles sont d'argent, et qui nous rappelle celle que Pausanias (1) vante pour l'excellence de l'art, et où se remarquait la même particularité : c'était la statue d'un athlète inconnu, de la main de Cléotas, artiste célèbre, et par cet ouvrage et par la barrière d'Olympie, dont il avait été l'auteur.

On faisait quelquefois aussi les lèvres d'une autre sorte de métal, témoin le buste en bronze rapporté par Pacciaudi, dont les lèvres sont d'argent (2).

Mais une habitude des plus répandues, et qui tient au goût dont je parle, fut celle de faire aux têtes des statues, les yeux rapportés d'une autre matière et d'une couleur plus ou moins distincte de celle du visage. Je ferai voir dans la suite que les yeux de la Minerve de Phidias au Parthénon n'étaient pas couleur d'iris (3), comme Winkelmann l'a avancé, en appliquant à cette statue ce que Pausanias a dit d'une autre Minerve placée dans le temple de Vulcain à Athènes, et dont les yeux étaient couleur d'eau de mer ou bleus, γλαυκοὺς ὀφθαλμοὺς ; c'est-à-dire qu'ils étaient formés de la pierre précieuse nommée *aigue-marine*, ou de toute autre pierre bleuâtre. Cet écrivain ajoute (4) que les sculpteurs, d'accord là-dessus avec les poètes, donnaient à Minerve des yeux de cette couleur, parce que, suivant une tradition lesbienne, elle était fille de Neptune, qui, en tant que dieu de la mer, devait avoir les yeux bleus.

Buonaroti (5) met le verre au nombre des matières dont on se servait pour faire les yeux incrustés et rapportés dans les têtes; *o di vetro*, *o di cristallo*, *o di pietre più preziose*. La figure de bronze appelée d'abord *Aruspex Etruscus* par Gori, et que Lanzi a nommée, d'après l'inscription qu'elle porte, *Aulus Metellus* (6), avait des yeux de rapport formés d'une pierre, et l'on voit encore, ajoute Gori (7), la rainure où elle s'enclavait. La statue d'un Indien, décrite par Callistrate, et qui était en marbre noir, avait le crystallin de l'œil en marbre blanc (8), sans doute la prunelle était d'un autre marbre. Quelquefois le globe entier de l'œil se composait d'une seule et unique matière de rapport, sans diversité de couleur; quelquefois deux matières différentes s'y trouvaient réunies pour feindre les apparences de la nature. La belle tête colossale d'Antinoüs, jadis à Mondragone, avait conservé des restes de l'argent qui faisait la cornée des yeux, tandis que les prunelles étaient de ce marbre, qu'on appelle *palombino* (9). La grande muse, jadis du palais Barberini, avait également les yeux d'une autre matière, et incrustés avec de l'argent.

Il n'y a point de collection d'antiques (10) qui ne renferme un assez grand nombre de têtes ayant appartenu, soit à des bustes, soit à des hermès, soit à des statues, et dont les yeux ont l'orbite creusé; ce qui signifie qu'ils furent autrefois remplis par des prunelles rapportées et incrustées. De ce genre étaient, sans aucun doute, les yeux de cette

(1) Pausan. Attic., lib. I, cap. 24. — (2) Monument. Pelopones., tom. II, pag. 69. — (3) Winckelm. Stor. dell' arte, tom. II, pag. 39. Edit. di C. Fea. — (4) Pausan. Attic., lib. I, cap. 14. — (5) Sopr. alc. Medagl *Proem.*, pag. 12. — (6) Sagg. di Ling. Etrusc., tom. II, pag. 549. — (7) Mus. Florent., pag. III, pl. LXXXI. — (8) Callistr. Εἰς τὸ τοῦ Ἴνδου ἄγαλμα. — (9) Winckelm. Stor. dell' arte, tom. II, p. 40. — (10) Mus. P. Clement tom. VI, pl. XI; Mus. Capitol., tom. I, pl. LXIV.

statue d'un Spartiate, qui, au rapport de Plutarque (1), tombèrent avant la bataille de Leuctres.

Le grand usage de cette pratique avait déja fait soupçonner à Buonaroti que l'inscription publiée par Spon (2), M. RAPILIUS SERAPIO HIC AB ARA MARMOREA OCULOS REPOSUIT STATUIS, etc., avait rapport à l'art de faire ou d'incruster les yeux des statues, et indiquait cet art comme ayant été exercé d'une manière spéciale. Le grand nombre d'exemples que les découvertes récentes ont fait connaître, accréditant de plus en plus cette opinion, il paraît probable que ce PATROCLUS FABER OCULARIUS, dont fait mention une inscription rapportée par Gruter, et qu'on avait pris pour un fabricant de lunettes (3), pourrait bien n'avoir été qu'un ouvrier dont la profession était d'incruster des yeux dans les têtes des statues et des portraits en buste. En effet, vu la variété et la multiplicité des manières de faire les yeux de rapport, soit en métal, soit en marbres de couleur, soit en pierres précieuses ou factices, il est permis de supposer que l'art de former, de monter et d'enchâsser ces sortes d'yeux postiches, aurait été l'objet d'une profession distincte, assez semblable en soi, et par sa dénomination, au métier du *Faber Annularius*.

Buonaroti n'avait eu connaissance dans son temps que de trois ouvrages en travail de marqueterie d'argent, ce qu'il appelle *argentum includere*. Ces ouvrages sont deux têtes, l'une de Bacchante, l'autre de Jupiter, et un petit piedestal *(pieduccio)* du genre de ceux qu'on voit à beaucoup de bronzes du Muséum de Portici. Mais les curieux qui ont visité ce Muséum savent combien y sont nombreux les morceaux dont il s'agit.

Ainsi, une petite Minerve, trouvée à Herculanum (4), a les yeux incrustés en argent, et d'argent sont aussi les écailles de son égide, les ornements de son casque, les boutons de sa chlamyde, l'anneau de sa main gauche, les ongles de ses mains et de ses pieds. Sa base est décorée en compartiments du même métal.

Un de plus charmants bronzes de la collection citée (5) est, sans contredit, cette figure debout sur un globe, et, qu'à cause de cela, on a nommée *la Fortune*, quoiqu'elle n'ait aucun accessoire qui la caractérise, si ce n'est ce même globe, lequel est incrusté d'ornements d'argent, et repose sur une plinthe dont les pattes ailées sont aussi d'argent. La figure a un collier radié de ce même métal dont est pareillement l'élégante broderie qui orne les contours de son *chlamydion*.

Mais on ne peut se refuser à reconnaître la Fortune dans une belle figure en bronze (6), trouvée à Resina le 1er février 1746. Le style d'ajustement et le caractère du travail annoncent une main habile et l'ouvrage d'une bonne école. Le même goût d'incrustation en argent se fait remarquer dans tous les détails et accessoires de cette statue.

J'ai déja prévenu que mon dessein était moins de faire connaître en particulier chaque ouvrage de ce goût, que le goût général dont il s'agit, par les seules indications des ouvrages; c'est pourquoi je me borne à indiquer, parmi les bronzes de la collection déja citée, et comme tenant au goût de la Sculpture Polychrome, une Vénus (7), un Silène (8), une figure à cheval dite d'Alexandre (9), et une Muse (10) de grandeur naturelle. Le volume des bustes du même Muséum présentera beaucoup d'autres exemples de ce genre, à celui qui voudra recueillir de nouvelles preuves, sur l'usage qu'eurent les anciens de réunir

(1) Plutarch. de Pythiæ orac. — (2) Spon Miscell., pag. 232, sect. 6. — (3) Notes de C. Fea, pag. 27, et pag. 41 Stor. dell' arte. — (4) Dell. Antich. d'Ercolan., tom. VI, pl. V. — (5) *Ibid.*, pl. XXIV. — (6) *Ibid.*, pl. XXV et XXVI. — (7) *Ibid.*, pl. XIV. — (8) *Ibid.*, pl. XLI. — (9) *Ibid.*, pl. LXI. — (10) *Ibid.*, pl. LXXV.

dans un seul et même morceau de sculpture, des matières et des couleurs variées. Nulle autre collection en effet n'est aussi propre à donner une idée de ce que fut chez les Grecs le luxe de l'art, considéré seulement par rapport à l'emploi des matières. C'est, à la vérité, dans de légers ouvrages et par des figures pour la plupart d'une modique dimension, qu'on peut deviner l'effet de cette richesse extérieure, que nous verrons se développer au plus haut degré dans les œuvres de la statuaire en or et ivoire. Toutefois telle est la puissance des exemples contre les spéculations de la théorie, que déja les découvertes d'Herculanum avaient fort diminué la rigidité des censures portées contre la Sculpture Polychrome.

Au lieu de s'étonner, comme les critiques cités plus haut, de toutes ces variétés de matières et de couleurs dans les statues, Winckelmann avait commencé à citer avec complaisance des ouvrages qui eussent été précédemment des objets de blâme et de mépris. Ainsi, dans l'énumération qu'il fait des statues de bronze antique connues de son temps, il décrit, sans aucune observation critique, deux figures de la Villa Albani, qui n'ont de métal que la tête, les mains et les pieds, le reste étant d'albâtre; et il se répand en éloges sur la copie en bronze de l'Apollon *Sauroctonos* (1), dont les yeux, dit-il, et le diadème sont d'argent. En restaurant le tronc d'arbre de bronze sur lequel grimpe un lézard d'argent, on a suivi l'indication du goût de l'antiquité à cet égard.

Il était naturel, au reste, que tous ces faits, et beaucoup d'autres, résultats incohérents d'observations isolées, ne produisissent que l'idée d'écarts et d'exceptions à la règle, tant que la sculpture en marbre passa pour l'art principal chez les anciens, et pour la mesure unique de leur goût. Mais cette manière de penser et de voir ne peut s'accorder avec la véritable histoire de l'art antique, c'est-à-dire celle qui se fonde sur l'ensemble des faits, sur les causes élémentaires qui imprimèrent au génie de l'imitation une direction si particulière. On observe alors que la sculpture en pierre ne fut pas celle qui donna jadis le ton aux travaux et au goût des statuaires; qu'au contraire elle le reçut elle-même des autres parties de l'art de sculpter; de sorte que la matière de ses propres ouvrages (comme la suite va encore mieux le montrer), participa plus qu'on ne pense, du goût de variété, de richesse extérieure et de parure qu'expriment les mots de Sculpture Polychrome.

PARAGRAPHE VIII.

Explication de la Circumlitio *de Nicias dans le passage de Pline*, Hic est Nicias, etc., *lib. XXXV*, *cap.* 11.

La science de l'antiquité est à notre égard comme un pays dont les routes se seraient perdues et couvertes de bois ou de buissons qui en auraient fait disparaître la trace. Pour retrouver les rapports des objets et les communications jadis établies entre eux, c'est-à-dire pour rendre compte de beaucoup d'anciens usages et de leurs raisons, il n'y a point d'indication, quelque légère qu'elle soit, qu'on doive négliger; et le plus petit sentier,

(1) Monum. Antich. Ined., pag. 46.

pourvu qu'il soit rouvert sur de fidèles témoignages, peut conduire aux routes les plus importantes.

Peut-être, sans les notions dont on a pris à tâche de recueillir ici l'ensemble et les rapprochements, se forme-t-on du goût des anciens une idée incomplète et trompeuse; et peut-être aussi, faute d'avoir envisagé leur goût sous le point de vue qui nous occupe, ne saurait-on expliquer certains passages des écrivains, qui, se rapportant à des procédés dont on n'a maintenant aucune idée, ne présentent qu'un sens plus obscur encore dans leur acception littérale, que sous leur rapport figuré.

C'est ce qui est arrivé, ce me semble, à l'égard du passage tant discuté de Pline, où cet auteur fait mention d'une pratique appliquée à des statues de marbre, et empruntée à la peinture, pratique qui a fait naître toutes sortes de débats et de contradictions entre les commentateurs.

Les uns, s'attachant au sens naturel du mot *circumlitio*, qui fait, comme on le verra, la principale difficulté de ce passage, ont traduit le mot avec exactitude, sans se rendre compte de la chose qu'il exprime; les autres, voulant avant tout entendre la chose, et n'y ayant pas réussi, se sont jetés dans des interprétations détournées et fort éloignées du vrai. Ces explications, dont les résultats sont si contradictoires, se rencontrent particulièrement chez ceux des interprètes de Pline, qui ont eu le plus de lumières et de connaissances sur les arts du dessin.

Ainsi Carlo Dati (1) a entendu par le mot *circumlitio* ce que nous appellerions *la polissure du marbre.* Durand, Caylus et Falconet, l'ont traduit par *vernis*, sans dire ni ce que pouvait être ce vernis, ni comment il s'appliquait. Winckelmann, venu après la plupart de ces critiques, les contredit tous, en soutenant que *circumlitio* signifie la retouche du modèle en terre, et il ne pardonne pas au Père Hardouin d'avoir cru aussi que Pline avait voulu rendre par ce mot une teinte donnée au marbre, pour le lustrer et le garantir des injures de l'air (ce qu'on appelle, dit-il, *vernir*).

Je crois apercevoir que les incertitudes des traducteurs de ce passage proviennent de l'opinion moderne, qui répugne à l'application des couleurs sur une statue, sur-tout en y employant les procédés que désignent en français les mots *vernis* ou *enduit.* L'explication de ceci dépendait peut-être de quelques connaissances qu'on a récemment acquises par la théorie et l'expérience de la peinture à l'encaustique des anciens, et dont certaines pratiques avaient également lieu en sculpture.

Voici le passage de Pline (2) : *Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quæ maximè opera sua probaret in marmoribus : Quibus Nicias manum admovisset. Tantùm circumlitioni ejus tribuebat.* « C'est ce même Nicias, dont parlait Praxitèles, en répondant à « ceux qui desiraient savoir de lui lesquels de ses ouvrages en marbre lui plaisaient le « plus : Ce sont, disait-il, ceux auxquels Nicias a mis la main. Tant il mettait de prix à « la préparation de cet artiste. »

Pour bien éclaircir ce passage, il faut dire avant tout que Nicias était peintre à l'encaustique. Or, la chose se prouve de deux manières. D'abord, Pline a fait mention d'un tableau de ce maître, au bas duquel il avait lui-même écrit et son nom, et le genre de peinture dont il avait usé, *scripsit se inussisse* (3). Ensuite, comme on n'a fait jusqu'ici que

(1) *Vite de' Pittori antich.* — (2) Plin., lib. XXXV, cap. 11. — (3) *Ibid.*, cap. 4.

fort peu d'attention à la peinture à l'encaustique, on a négligé d'observer que la notice de Pline sur les peintres célèbres, se divise en deux parties très-distinctes, et que Nicias se trouve de fait compris dans la classe des peintres à l'encaustique. Celle-ci, qui devait former un chapitre à part, commence à ces mots : *Ceris pingere ac picturam inurere quis excogitaverit;* et finit à ceux-ci : *Hactenus indicatis in utroque genere proceribus.* Les mots *genere utroque* ne laissent aucun doute sur la division que j'indique.

La première traite de la peinture ordinaire, c'est-à-dire, de celle qui employait au pinceau les couleurs broyées, soit à l'eau, soit à l'huile, soit avec des gommes, soit avec toute autre substance; la seconde renferme les noms et les mentions des peintres les plus célèbres à l'encaustique, ou de ceux qui usèrent de la couleur préparée à la cire, employée, soit avec le *cestrum*, soit avec le pinceau, et chauffée au feu. Ces maîtres sont Aristide, Lysippe, et leur prédécesseur Polygnote, Nicanor, Archélaüs de *Parium;* Pamphile, qui donna des leçons d'encaustique; Pausias, habile en ce genre, mais moins que dans l'autre; Euphranor, également versé dans tous les arts du dessin, *in quocumque genere excellens;* Cydias, Antidotus, Nicias (celui dont il est question), Athenion, Glaucion, Héraclide, Métrodore, Timomache, Aristolaüs, Mécophanes, Socrates.

Tout ceci prouve donc qu'il faut regarder Nicias comme ayant été spécialement peintre à l'encaustique. Or il résulte déja de cette première notion un commencement d'analogie et de rapport, mécanique si l'on veut, mais très-réel, comme on le verra, entre son genre de peindre, et un des usages propres de la sculpture. Ce rapport n'a point été aperçu par la plupart des commentateurs, et il pouvait difficilement l'être avant qu'on eût avéré et reconnu comment les anciens sculpteurs employaient aussi, à l'égard des statues de marbre, un procédé conforme en quelque point à celui dont usaient dans leurs tableaux les peintres à l'encaustique.

Mais avant d'aller plus loin, je dois chercher à détruire l'opinion de Carlo Dati, et sur-tout celle de Winckelmann, qui sont le plus en opposition avec celle que je prétends établir; car l'une et l'autre attribuent à Nicias, quoique avec des différences, un travail qui aurait tendu à donner le dernier fini aux statues de Praxitèles. M. de Caylus (1) avait déja pensé qu'il était peu probable qu'un aussi habile sculpteur eût laissé retoucher ses ouvrages par un autre; ce qui aurait eu lieu, si le mot *circumlitio*, dans Pline, devait signifier la retouche des détails d'une figure. L'on sait que dans tout art, mais sur-tout dans la sculpture, ces dernières finesses, qu'on appelle la touche du maître, sont précisément ce qu'il n'abandonne jamais à une main étrangère.

L'opinion de Carlo Dati contrarie moins la vraisemblance en ce genre, par cela qu'elle ne s'applique point au fini de l'art, mais seulement à celui de la matière. *Circumlitio* était, selon lui (2), *una certa lisciatura e ultimo rinettamento che raguagli e tolga via ogni scabrosità di lavoro.* Toutefois on comprend qu'une simple opération de marbrier eût été, l'on ne dit pas seulement au-dessous d'un artiste de la valeur de Nicias, mais encore totalement étrangère à son genre, puisqu'il ne nous est connu que comme peintre.

Et ceci contribue encore à rendre moins soutenable le sentiment de Winckelmann, qu'on va rapporter. Pline dit à la vérité d'Euphranor, peintre à l'encaustique, qu'il fut

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. XIX, pag 274. — (2) Carlo Dati, postille alla vita di Parrasio, pag. 64.

aussi sculpteur (1) *in quocumque genere excellens ac sibi æqualis :* mais il ne nous apprend rien de semblable sur le compte de Nicias, et dès-lors on ne peut pas se permettre de le supposer. Cependant Winckelmann va jusqu'à prétendre que cette *circumlitio* de Nicias fut une retouche qui eut lieu de la part de celui-ci sur les modèles en terre de Praxitèles. *E quindi io credo che la voce* circumlitio *significhi quel riandarvi sopra (il modello) collo stecco, e megliorarlo.* Linere *difatti chiamasi quel aggiungere o raschiar la creta che si fa nel ritoccare un modello* (2). Ainsi, dans l'explication de Winckelmann, il faut admettre, sans aucune preuve, que Nicias avait aussi pratiqué la sculpture, et ensuite qu'il aurait été plus habile sculpteur que Praxitèles, puisqu'il aurait retouché et fini les modèles en terre de ce dernier. De quelque côté qu'on examine les conséquences de cette interprétation, on n'est embarrassé que d'une seule chose, c'est de savoir laquelle offre le plus d'invraisemblance.

En un mot, Nicias, d'après les notions historiques recueillies sur son compte (3), ne pouvant nous être connu que comme peintre, on ne voit pas quel rapprochement les écrivains qu'on vient de citer, ont pu imaginer entre les procédés de son art et ceux de la marbrerie, et à plus forte raison ceux de la plastique ou du modelage en argile.

Il faut donc revenir à l'opinion des critiques qui ont rendu le mot *circumlitio* par *vernis;* mais il faut dire aussi comment cette interprétation, privée de développement, et isolée des notions ou des applications propres à en rendre raison, a dû paraître une absurdité et une sorte de *non-sens*, précisément à ceux qui connaissent le mieux les procédés de la sculpture moderne.

Les artistes de nos jours n'emploient effectivement, pour donner ce qu'on appelle soit le poli, soit le lustre aux statues de marbre, d'autre procédé que celui du frottement par le moyen de diverses substances plus ou moins mordantes (4); mais ils trouvent, et avec raison, que ces frottements qui opèrent à la longue le lustrage, ont l'inconvénient d'arrondir le travail, et de produire un luisant peu ami de l'œil; aussi ne le pratique-t-on point sur le nu ou sur les chairs. A plus forte raison regarde-t-on aujourd'hui comme incompatible avec toute bonne pratique de la sculpture, l'usage de vernisser une statue, ou d'y passer un enduit, parce que ces mots, dans l'acception ordinaire, présentent nécessairement l'idée d'une épaisseur surajoutée à l'ouvrage, comme cela se voit sur les superficies des tableaux et des murs. Or, comme on l'imagine bien, toute addition, quelque légère qu'elle soit, faite à ce qu'on pourrait appeler *l'épiderme* d'une statue, arrondit les formes de celle-ci, en amollit le travail, et en déprécie l'étude et la valeur.

Voilà pourquoi la notion de Pline, sur ce qu'on appelle *le vernis de Nicias*, n'a paru qu'une tradition suspecte d'un procédé peu intelligible et inapplicable à des statues de marbre. On n'a pu comprendre ni comment une opération aussi banale que celle d'étendre un vernis sur un marbre, aurait eu besoin de la main d'un grand peintre, ni comment une addition jugée propre aujourd'hui à gâter la sculpture, avait pu jadis motiver de la part de Praxitèles cette préférence donnée à celles de ses statues que Nicias aurait pris la peine de *vernisser*.

Ceci nous mène en effet à conclure d'avance que le procédé de Nicias, soit en lui-même,

(1) Plin., lib. XXXV, cap. 11. — (2) Winckelm., *Storia dell' arte*, lib. IX, cap. 3, tom. II. Edit. di C. Fea. — (3) Junius de Pictur. Veter. — (4) Telles que la pierre-ponce, la peau de chien de mer, le roseau marin, des tessons de vases de terre ou des morceaux de bois avec de l'eau

soit dans son application, soit dans ses résultats, a dû être fort différent de ce que nous appelons *enduire* ou *vernisser*, et généralement de tous les procédés de la peinture moderne.

Mais il n'en fut pas ainsi du genre de peinture que les anciens appelaient à la cire et à l'encaustique. Si, comme on l'a déja dit, il y eut entre cette sorte de peinture et les préparations que les sculpteurs appliquaient à leurs statues de marbre, une opération commune, ne paraîtra-t-il pas que c'est dans ce point de rapprochement des deux arts qu'on pourra trouver la clef du passage de Pline?

Les notions relatives à la peinture à l'encaustique des anciens ont été très-débattues depuis vingt ans en Italie; on en a mis aussi les procédés en pratique avec succès, et l'on peut consulter à cet égard plusieurs ouvrages qui ont jeté beaucoup de jour sur cette matière (1). Quant à l'encaustique des statues dont il sera particulièrement question dans le paragraphe suivant, la méthode n'en est plus un secret pour personne. Les expériences ont été faites sur des monuments publics en marbre, et elles se répètent journellement. Je me bornerai donc à dire ici en très-peu de mots, que, d'après les textes de Vitruve (2) et de Pline (3), qui sont relatifs aux peintures à l'encaustique sur les enduits des murs, on a présumé que les mêmes opérations, soit du mélange de la cire punique avec les couleurs, soit de la manière de chauffer les couleurs, avaient eu lieu sur les tableaux aussi; ce qui paraît avoir été confirmé par un grand nombre d'expériences dont on peut voir le détail dans l'ouvrage de Requeno, déja cité.

Une de ces opérations (celle qui probablement fit nommer ce genre de peinture à l'encaustique, c'est-à-dire au feu) consistait en ce que, lorsque les couleurs broyées à la cire rendue fluide avaient été appliquées n'importe sur quel fond, on enduisait ce fond d'un frottis de cire chaude avec le pinceau; que cette cire étant refroidie, on la mettait de nouveau en fusion par le moyen d'un réchaud plein de charbons ardents qu'on en approchait. La cire pénétrait ainsi la couleur et le fond, qu'on frottait ensuite avec une bougie et un linge blanc. Enfin nous apprenons, par les deux passages de Vitruve et de Pline cités plus haut, que le même procédé s'employait à l'égard des statues de marbre, *sicut signa marmorea curantur.*

Si donc le procédé de la cire appliquée avec le feu, soit aux tableaux, soit aux statues, pour garantir celles-ci des injures de l'air, et leur donner le poli, est aujourd'hui reconnu de tout le monde, pour avoir été commun aux peintres à l'encaustique et aux sculpteurs en marbre, on commence à comprendre comment il aurait été possible que le peintre, familiarisé avec une opération journalière pour lui, et muni de tous les instruments propres à l'opération, eût prêté son secours au sculpteur, qui n'avait besoin que rarement de recourir à l'emploi de la cire.

Mais cela ne suffirait pas pour expliquer l'espèce de valeur ou d'agrément que la préparation de Nicias, d'après les paroles de Pline, avait dû donner aux statues de Praxitèles.

En effet, la cire appliquée aux statues par le feu, lorsqu'elle a pour objet unique de les préserver des intempéries de l'air, ou de les lustrer, n'ajoute rien à l'extérieur du marbre. Aucune trace n'en reste sensible : et le seul effet qui en soit apparent, dans les premiers

(1) Voyez sur-tout Requeno., Sagg. sul. ristabilim. dell' antic. arte, etc. — (2) Vitr., lib. VII, cap. 9. — (3) Plin., lib. XXXIII, cap. VII.

moments sur-tout, est d'amortir le grand éclat du marbre et de lui donner un poli plus doux. Il n'y a que le laps du temps qui produise ce ton d'ivoire un peu jaunâtre, qu'on remarque dans les statues antiques. Or, si Nicias n'eût fait qu'encaustiquer à la cire blanchie, comme paraît l'avoir présumé M. de Caylus (1), les statues de Praxitèles, ce sculpteur n'aurait eu véritablement aucun sujet de préférer ces statues aux autres. Il faut que la *circumlitio* ait été quelque chose de plus.

Les exemples très-multipliés du goût des anciens pour la Sculpture Polychrome, ceux qu'on a déja cités, et d'autres qu'on rapportera dans la suite, autorisent à croire que les pratiques de l'encaustique ne se bornèrent pas à la simple préparation de la cire blanchie. Ce procédé offrait des moyens si simples et si naturels de colorer et de teinter les marbres, sans y produire aucune épaisseur, qu'on le fit nécessairement servir à cet usage, comme on en verra plus bas les preuves.

Du reste, que les anciens aient connu toutes les sortes de moyens de teindre les marbres en différentes couleurs, cela est confirmé par une multitude de faits et de passages: *Cœpimus et lapidem pingere* (2), dit Pline. D'un marbre monochrome on faisait des marbres bigarrés: *Maculas quæ non sunt crustis inserendo unitatem variare.* On a avéré que les marbres des colonnes de l'intérieur du Panthéon (3) avaient été teints en numidique. C'est ce que Sénèque exprimait, lorsque parlant du luxe des bains de son temps, il disait : *On se croirait pauvre, si le marbre numidique ne prêtait ses taches au marbre alexandrin* (4); ce qu'il ajoute revient encore mieux à mon sujet, *Nisi illis undique operosa et in picturæ modum variata circumlitio prætexitur.* Ce passage est du petit nombre de ceux où se trouve le mot *circumlitio*, et il a été fort peu entendu par les traducteurs. M. de Lagrange l'explique par *Marqueterie enbordurée de pierres imitant la peinture.* Il me semble au contraire que, puisqu'il s'agit ici de marbres teints de diverses couleurs, le mot *circumlitio* exprime simplement cette opération de teindre la pierre, qui la diversifiait de toutes sortes de façons, et était véritablement une manière de peindre, *in picturæ modum.*

Or, l'emploi de ce mot par Sénèque, et son application à une méthode de peindre le marbre, me paraissent assez propres encore à éclaircir le sens du passage de Pline qui regarde Nicias, et l'opération que celui-ci avait dû faire sur les statues de marbre de Praxitèles. Pourquoi la *Circumlitio* de ce peintre n'aurait-t-elle pas consisté, comme celle du passage de Sénèque, à embellir de teintes et de couleurs variées quelques ouvrages en marbre du célèbre sculpteur? La chose fut en effet des plus faciles, car il ne fut question pour cela que de colorer les cires, que l'action du feu, comme l'on sait, introduit à une plus ou moins grande profondeur dans toute matière, selon le degré de sa porosité.

Si, d'une part, en voyant un peintre donner une préparation aux marbres de Praxitèles, on présume qu'il devait être en cela question de couleur, on comprend d'autre part, qu'une opération qui consistait en partie à colorer les cires dont on encaustiquait

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. XIX, pag. 276. — (2) Plin., lib. XXXV, cap. 1. — (3) M. Visconti ayant observé que la moitié des colonnes intérieures du Panthéon étaient décolorées dans leur partie inférieure, soupçonna que les couleurs qu'elles portent étaient artificielles et leur avaient été données à l'encaustique, pour les mettre d'accord avec l'autre moitié de colonnes en marbre numidique, appelé en Italie *pavonazzo*, et qui est fort rare. Vérification faite par des marbriers, on a reconnu qu'effectivement ces colonnes étaient de marbre phrygien, dans lequel on avait imité les taches et les nuances du numidique. Cette observation se trouve dans le 7e tome du *Museo Pio Clementino*, page 13. — (4) Nisi Alexandrina marmora numidicis crustis distincta sunt. *Senec. Epist.* 86.

une statue, exigeait véritablement les soins et l'intelligence d'un peintre à l'encaustique. Ainsi commence à s'évanouir le ridicule de cette intervention d'un peintre dans la manière de préparer les statues d'un sculpteur, s'il est vrai qu'il s'agissait quelquefois de leur donner, soit dans le nu, soit dans les accessoires, un agrément dépendant de la peinture.

Il ne faut pas toujours juger de la rareté d'un procédé chez les anciens, par le petit nombre de passages qui en font mention. Cette règle serait bonne, si nous possédions la totalité des écrivains de l'antiquité ; mais le temps ne nous a conservé qu'une faible partie de tout ce qui fut écrit. Et le hasard n'est-il pas aussi entré pour quelque chose dans l'emploi des notions accidentelles dont les écrivains firent usage? Qui sait encore combien de passages restés muets jusqu'ici, et sans application sensible à telle ou telle matière, n'attendent que de nouveaux rapprochements pour devenir instructifs et significatifs?

Je ne saurais, par exemple, expliquer autrement que par les pratiques de la Sculpture Polychrome dont je parle ici, la description de cette statue célèbre d'une Bacchante faite en marbre par Scopas. Elle tenait, dit Callistrate (1), au lieu de thyrse, un animal éventré, et cet animal était un chevreuil ; mais le marbre (continue-t-il) représentait une chair livide; il semblait que la pierre fût cadavereuse, et une seule matière dans la statue offrait l'imitation de la vie et de la mort. *Erat autem illud capellæ simulacrum lividi coloris. Etenim saxum cadaveris quoque induerat speciem, namque et eamdem materiam in mortis et vitæ imitationem diviserat.*

Le commentateur de Callistrate suppose ici que Scopas avait profité d'une veine de marbre, qui se trouvait analogue à la couleur de l'animal mort. *Nempe....... in marmor incidisse artificem, aliquâ parte lividum, quam partem ille catè in effingendam capellæ mortuæ imaginem verterit.* Cette hypothèse pourrait bien n'être qu'une méprise. On profite à la vérité en petit des couches d'une pierre à graver pour produire ces jeux de couleur qui plaisent dans les camées. Mais il n'en est pas ainsi d'un bloc propre à faire une statue. Le marbre n'a point de couches : les veines et les taches ne s'y découvrent souvent que par le travail, et personne n'en peut deviner d'avance ni l'étendue, ni les variétés. Or il ne s'agissait pas ici d'un léger accident. L'animal que la Bacchante, ou traînait à terre, ou portait sur son épaule, était de grandeur naturelle. Il ne faut pas non plus prendre le change sur certaines taches que le temps et divers accidents développent dans les statues, mais qui n'y étaient pas originairement. Que la couleur de l'animal servant d'accessoire à la Bacchante de Scopas se soit rencontrée dans un marbre, et exclusivement à la partie du marbre dans laquelle l'animal était sculpté, c'est un miracle du hasard un peu trop difficile à croire.

Il est plus simple d'imaginer que, en donnant l'encaustique à cette statue, on aura mis dans la cire appliquée au feu sur l'animal, une couleur à-peu-près analogue au ton qu'on voulait produire. Ces teintes incorporées par l'encaustique, n'ayant aucune épaisseur, et n'étant qu'une approximation du ton réel des objets, ne détruisaient pas l'opinion d'unité dans la matière, et pouvaient sembler n'être que le jeu des nuances d'un marbre que la nature se serait plue à diversifier. On eût en effet moins admiré ce semblant d'illusion, s'il eût paru être l'effet de la peinture. On s'étonnait seulement, comme le dit Callistrate, qu'une matière unique offrît avec la couleur de la vie celle de la mort. Donc la matière

(1) Το δε ἦν χίμαιρας τι πλάσμα πέλιδνον τὴν χρόαν, καὶ γὰρ τὸ τέθνηκος ὁ λίθος ὑπεδύετο καὶ μίαν οὖσαν τὴν ὕλην εἰς θανάτου καὶ ζωῆς διεῖρε τὴν μίμησιν. Callistr. in Bacchæ statuam, pag. 892.

paraissait unique, donc l'effet des teintes était léger; ce qui dut résulter de l'adresse du peintre dans l'art de colorer les cires, et dans l'emploi intelligent qu'il savait faire des teintes les plus légères. C'est ainsi qu'un peintre pouvait seconder habilement les intentions d'un sculpteur, et renforcer l'effet de son travail, par l'addition de quelques teintes adroitement fondues et ménagées.

En appliquant ce peu de notions à la *circumlitio* du passage de Pline, il est facile de voir que ce ne fut pas une opération aussi mécanique et aussi routinière que le donnent à entendre les mots de *vernis* ou d'*enduit* dont on s'est servi pour en rendre l'idée. On voit en outre que le procédé en lui-même étant propre aux peintres à l'encaustique, et Nicias l'ayant incontestablement été, cet artiste devait posséder tous les secrets et tous les moyens dont le sculpteur pouvait avoir besoin dans la préparation de ses marbres.

Si l'on admet ensuite, comme ce qu'on vient de rapporter peut facilement le faire croire, que cette préparation devait comporter un emploi raisonné de teintes variées et plus ou moins assorties à la couleur naturelle des objets, soit dans le nu, soit dans tous les genres d'accessoires, on avouera qu'une semblable pratique, essentiellement du ressort d'un peintre à l'encaustique, demandait une connaissance de la manipulation et de l'effet des couleurs, une prévoyance certaine de leur dégradation, l'expérience de l'harmonie, et un goût exercé dans des objets tous plus ou moins étrangers à l'art du sculpteur.

On doit alors cesser de trouver extraordinaire, et qu'un sculpteur ait invoqué les secours d'un peintre habile, et qu'il ait mis du prix à cette parure qui relevait le mérite de ses statues, et que la reconnaissance de Praxitèles pour les soins de Nicias, lui ait fait proclamer, comme les plus excellents de ses ouvrages, ceux que la main officieuse de l'amitié s'était plue à embellir d'un charme accessoire et nouveau.

Que si cette préférence de Praxitèles pour celles de ses statues qu'avait ainsi préparées Nicias, paraissait encore trop peu justifiée, une dernière considération l'expliquerait en un seul mot : c'est que ce sculpteur, non plus que tous les autres sculpteurs de l'antiquité, n'employait pas indistinctement de telles préparations dans tous ses ouvrages; c'est que sans doute il en réservait l'agrément à ceux qui obtenaient sa prédilection. Et alors il faudrait dire, non que Praxitèles préférait celles de ses statues que Nicias avait préparées, mais que Nicias avait préparé celles que Praxitèles préférait.

PARAGRAPHE IX.

De l'encaustique des statues; des moyens résultant de ce procédé pour colorer les marbres, d'après les témoignages multipliés des monuments antiques.

Le peu de notions que j'ai données par anticipation sur l'encaustique des statues, ne me dispense pas de faire connaître sur quoi se fonde la connaissance récemment acquise de cette pratique dans ses rapports avec la Sculpture Polychrome des anciens.

Il n'y a pas fort long-temps qu'en considérant un assez grand nombre de statues antiques sous le point de vue de la matière, on a commencé à s'étonner que des marbres qui

furent exposés à tant d'intempéries et de causes destructives, eussent conservé pour la plupart, après tant de siècles, un poli intact et un lustre parfait (tel est entre autres l'Hercule farnèse, dont le sujet semblerait avoir été le moins en rapport avec cette recherche et cette délicatesse de soins). Il parut extraordinaire de retrouver une superficie brillante à des marbres que le laps seul du temps aurait dû dépolir. Il fallut en conclure qu'autrefois une préparation quelconque leur avait été donnée, et de-là il n'y eut qu'un pas à l'application des deux passages de Vitruve et de Pline que j'ai déja cités.

C'est à l'occasion des enduits peints et colorés sur les murailles, que ces deux auteurs ont décrit la manière de donner l'encaustique; et l'un et l'autre, en s'aidant de la comparaison du même procédé à l'égard des statues de marbre, donne à entendre que ce procédé était vulgaire et fort connu; car on ne s'étaie pas d'exemples rares et extraordinaires pour se faire comprendre. Comme Pline (1) a copié, en l'abrégeant, la notion de Vitruve, je me contenterai de mettre ici en entier sous les yeux, le passage de ce dernier.

« Quand la muraille aura été bien polie et bien séchée, on l'enduira avec le pinceau « de cire punique liquéfiée au feu et mêlée avec un peu d'huile; ensuite, avec des réchauds « remplis de charbons, on fera ressuer la cire en l'échauffant fortement jusqu'à ce que la « superficie soit bien unie; puis on frotte le tout avec une bougie et des linges blancs, de « la manière dont on procède à l'égard des statues de marbre nues. Cette opération s'ap- « pelle en grec *causis*. Ainsi la cire punique forme comme une cuirasse qui empêche l'éclat « de la lune ou les rayons du soleil d'altérer les couleurs des enduits (2). » Il faut conclure de ce rapprochement, qu'il y avait dans la préparation des statues de marbre, et la peinture à l'encaustique, une opération commune qui résultait de l'action du feu.

La cire était le grand moyen de conservation que les anciens employaient à l'égard de beaucoup de matières. Ils en usaient pour préserver le fer de la rouille, et ils l'appliquaient à un très-grand nombre d'usages de la vie (3). *Innumeros mortalium usus.* Mais dans tous ces emplois la cire ne peut devenir un sûr préservatif qu'autant qu'on l'incorpore à l'aide du feu. C'est ce qu'ont prouvé toutes les expériences modernes. D'où il faut inférer et que les statues antiques dont le marbre est d'une si belle conservation avaient reçu une préparation de cire au feu, et que cette préparation renouvelée de nos jours est décrite dans les passages de Vitruve et de Pline.

Son principal objet fut de préserver les marbres des effets de l'humidité, et de cette petite mousse appelée *lichen*, qui s'engendre dans les pores de la matière et y produit une sorte de corrosion capable d'en dégrader le travail. Le second objet fut de leur donner un poli doux, ami de l'œil, et qui ajoute une sorte d'agrément à leur beauté. Il suffit de voir les statues les plus célèbres de l'antiquité, tels que le Mercure (jadis appelée *Antinoüs du Belvedère*), l'Apollon du même nom, la Vénus de Médicis, pour se convaincre et de la réalité de l'opération de l'encaustique à leur égard, et de l'obligation que les marbres de ces statues ont eu à cette préparation.

(1) Plin., lib. XXXIII, cap. 7.

(2) *Cum paries expolitus et aridus fuerit, tunc ceram punicam igni liquefactam paulò oleo temperatam setâ inducat. Posteà carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram apprimè calefaciendo sudare cogat, fiatque ut peræquetur. Posteà cum candelâ linteisque puris subigat uti signa marmorea nuda curantur. Hæc autem* καῦσις *græce dicitur. Ita obstans ceræ punicæ lorica non patitur nec lunæ splendorem nec solis radios lambendo eripere expolitionibus colorem.* Vitruv., lib. VII, cap. 9. — (3) Plin., lib. XXI, cap. 14

Mais il faut montrer aussi, d'après des faits constants et nombreux, que l'on ne se contentait pas de mettre en œuvre cette préparation pour conserver les marbres et leur poli, que l'on cherchait encore dans le procédé de l'encaustique un moyen facile d'embellir les statues par des teintes variées, et que l'explication déja donnée de la *circumlitio* de Nicias repose sur plus d'un exemple d'ouvrages antiques parvenus jusqu'à nous.

Ces exemples seraient beaucoup plus multipliés sans doute, si, lors de la découverte de bien des statues, on n'avait pas en quelque sorte pris à tâche de faire disparaître par des frottements et des nétoiements de tout genre, les restes de couleur qu'avaient déja fort affaiblis et le cours des années, et toutes les causes accidentelles qui durent contribuer à en diminuer plus ou moins l'apparence.

En effet, les couleurs données aux statues par le moyen de l'encaustique, étaient plutôt des teintes légères que des tons foncés. Comme l'action du feu fait pénétrer l'impression de la cire dans le marbre sur lequel il ne reste aucune épaisseur, le temps, l'action du soleil et de l'air, les frottements aussi auxquels la matière est quelquefois exposée, atténuent le principe colorant et le font évaporer. Ainsi, selon Plutarque, il était nécessaire de soigner les statues; « car, dit-il, on voit s'évanouir promptement le *minium* dont sont « colorés les anciens simulacres (1). »

Les marbres antiques qui reçurent autrefois, par le procédé de l'encaustique, des préparations de couleur, sont donc arrivés jusqu'à nous en grande partie décolorés. Aussi a-t-on souvent pris le change sur ces traces indicatives de couleur. M. de Caylus paraît toutefois ne s'y être pas mépris à l'égard de la statue dite une Vestale, autrefois placée dans la galerie de Versailles (2). Il s'étonne même que Pline n'ait point fait mention *du moyen dont on usait pour placer un incarnat léger sur les joues des figures de femme*, et il présume *que le rouge qui colore le visage de cette vestale n'est point un jeu de la nature, ainsi qu'on avait voulu le faire croire d'abord, mais bien une teinte incorporée dans le marbre.*

Le savant antiquaire, occupé à rendre compte d'un procédé qui tendait à faire des tableaux sur marbre, en y incorporant la couleur, de manière que le trait où on la renfermait, restât fixe et net, n'a recherché que ce qui pouvait chez les anciens se rapporter à ce genre de peindre. Aussi semble-t-il croire que le silence de Pline sur les moyens pratiqués par les Grecs pour teindre les marbres, permet d'assurer qu'ils ne connurent pas même celui de leur donner une couleur vague; il l'infère encore de ce que Pline fixe au temps de l'empereur Claude, l'invention de peindre les pierres, dont il a été parlé plus haut.

Pline, il est vrai, dit à ce sujet, *Hoc Claudii principatu inventum*, et c'est au règne de Néron qu'il attribue la méthode de changer par l'insertion des couleurs, les veines naturelles des marbres contre des veines artificielles. Mais il semble très-naturel de penser que dans le passage *Cœpimus et lapidem pingere*, il ne s'agit que de Rome et des Romains. Pline parle uniquement ici des inventions que le luxe de son temps multipliait, pour flatter la vanité et satisfaire les desirs de ceux qui ne pouvaient se procurer en original les marbres rares dont il fait mention; car tout cela ne signifie autre chose que l'art non pas seulement de colorer, mais de falsifier les marbres; et l'on ne peut

1 Ἡ γάνωσις τοῦ ἀγάλματος ἀναγκαία· ταχὺ γὰρ ἐξανθεῖ τὸ μίλτινον, ᾧ τὰ παλαιὰ τῶν ἀγαλμάτων ἔχρωζον. Plutarch. quæst. Roman. quæst. XCVIII, *in fine*. — (2) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., tom. XXIX, pag. 168.

conclure de-là ni que les Grecs auraient ignoré ce secret, ni que cette ignorance dût emporter avec soi celle de donner aux statues de marbre des couleurs diverses. Le seul passage de Virgile, *Puniceo stabis suras evincta cothurno*, prouverait qu'avant le règne de Claude on appliquait, n'importe comment, des couleurs sur les statues, quand les exemples des sculptures du Parthénon, du temple de Thesée et tout ce qu'on a rapporté, ne le démontreraient pas avec plus d'évidence encore. Le soupçon de M. de Caylus sur l'ignorance des Grecs à cet égard, me paraît donc non-seulement sans fondement dans les auteurs, mais démenti par toute sorte de faits et d'autorités.

Il n'y a que le procédé du caustique qui puisse colorer sans épaisseur, et faire entrer la couleur dans le marbre sans aucune altération; et ce procédé que démontrent aujourd'hui les teintes restées visibles sur plus d'une statue, l'est encore par l'affaiblissement de ces teintes. Il ne serait pas étonnant, en effet, que les statues les plus anciennes fussent aussi celles dont la couleur se serait le plus évanouie.

La belle statue de l'Amazone, ouvrage qu'on peut attribuer à une des meilleures écoles de la Grèce, a encore sa légère draperie teintée d'une couleur très-certainement antique, et dont l'effet, selon M. Visconti, était de mieux faire ressortir l'éclat des chairs et la beauté du nu. *Che più fa spiccare la candidezza e la bellezza del nudo* (1).

M. Visconti a eu plus d'une fois occasion de remarquer de ces vestiges de couleurs empreintes encore sur les marbres des statues du *Museo Pio Clementino*, et il en a consigné les témoignages dans les savantes explications de cette riche collection (2). Selon lui, par exemple, une statue de Domìtia a conservé ce qu'il appelle *una certa patina*, qui lui paraît être l'empreinte de la cire à l'encaustique, espèce d'enduit que les anciens mettaient sur leur figure, *per renderne più accordato il pulimento e più custodita la superficie.* Il pense que, quoique Vitruve ait dit *signa marmorea nuda*, cela ne doit pas faire exclure les statues drapées; et cette dernière observation me paraît confirmée par le passage de Pline, rapporté plus haut, qui sur le même objet s'est servi plus génériquement du seul mot *marmora.*

Vitruve et Pline n'ont effectivement parlé de l'opération de la cire donnée aux statues, que sous le rapport des soins de propreté, et du poli qui en était la suite. Mais la cire ayant encore été le moyen d'incorporer les substances colorantes dans les marbres dont on voulait diversifier l'aspect, il paraît que ces teintes devaient aussi s'appliquer aux draperies et aux autres accessoires des statues : ce dont plus d'un ouvrage antique dépose.

A l'égard du nu, si nous en croyons les indications encore sensibles aujourd'hui de plus d'un ouvrage antique, le ton qu'on y appliquait le plus volontiers était un ton rougeâtre, à-peu-près semblable à celui qu'on appelle couleur de chair, et que nous voyons de nos jours donner aux figures en plâtre, précisément aussi dans la vue d'empêcher cette substance blanche et poreuse de se salir.

C'est d'une semblable teinte qu'il est facile de remarquer les traces les plus distinctes, sur presque toute la superficie de l'Apollon au Griffon, jadis faisant partie de la collection du Capitole à Rome. Cette belle statue en marbre penthélique est aujourd'hui à Paris, et l'on peut aisément se convaincre de ce que j'avance. Les restes de la couleur rougeâtre sont encore assez foncés, pour démontrer que dans l'origine la statue dut avoir l'air d'être

(1) Mus. Pi. Clement., tom. II, pag. 72. — (2) *Ibid.*, tom. III, pag. 6.

en marbre rouge. Il paraît que le nu seul de la figure fut coloré; la draperie, le griffon et la lyre ne présentent aucune indication de couleurs.

Les mêmes apparences de teintes diversement foncées et diversement appliquées, se remarquaient encore il y a peu d'années à la belle Diane de Versailles. Mais, comme je l'ai dit, ces témoignages disparaissent chaque jour de plus en plus. Ainsi la dernière restauration qu'a éprouvée cette statue de Diane, a effacé une partie des restes de couleur qui détachaient sa draperie du nu. Et, ce que j'avance ici, je le tiens de l'artiste même qui fut chargé de cette restauration.

Lors de la découverte de la Pallas de Velletri, qu'on voit aujourd'hui à Paris, les yeux et la bouche de cette statue colossale étaient encore empreints d'une couleur violette. Cette teinte, qui se trouvait au globe de l'œil, à la paupière et aux contours des lèvres, était fort sensible avant que la statue fût retirée de la terre. Depuis, et peu-à-peu elle s'est évanouie (1). Il paraît qu'il y avait aussi sur le marbre des traces de dorure. Tout cela prouve, nonobstant d'autres conjectures contraires (2), que cette belle statue fut de la Sculpture Polychrome.

On peut indiquer à ceux qui voudraient vérifier ces témoignages, la Vénus d'Arles, un Esculape, n° 40, de la salle dite des Saisons, au Musée Napoléon, et n° 18, une statue de l'empereur Pupienus qui reçut jadis et conserve encore l'empreinte d'un encaustique coloré.

Mais il est peu de marbres antiques plus convaincants à cet égard qu'un beau buste colossal d'Othon, destiné à être placé dans le même Muséum, et qui se trouvant au moment ou je rédigeais ces recherches (l'an 1806) sous la main de l'artiste qui le restaurait, me permit de l'observer avec plus de facilité. Ce buste n'a d'antique que le visage et une portion du cou; mais la fracture a contribué à faire mieux constater, et l'application de la couleur rouge qui lui fut donnée, et la manière de cette préparation; car il était facile de distinguer jusqu'à quelle profondeur avait pénétré la substance colorante. Quoique incorporée assez avant dans le marbre, elle paraît avoir pâli, à moins qu'on ne prétende que dans l'origine on lui ait donné peu d'éclat. Quoi qu'il en soit, son ton était resté encore assez foncé, pour qu'on ait été obligé de teinter de sanguine le marbre nouveau dont on s'est servi pour réintégrer ce buste, et lui rendre son ancien ensemble.

PARAGRAPHE X.

De l'art des alliages dans son rapport avec la méthode de teinter les ouvrages en métal; et de l'usage d'introduire des couleurs dans les statues de bronze.

Vanter l'habileté des anciens, et sur-tout des Grecs, dans l'art de la fonte en statues, ce serait redire ce qui est su de tout le monde, et ce qu'attestent encore aujourd'hui les faibles restes de leurs ouvrages plus peut-être que les récits mêmes des écrivains.

(1) M. Fernow, *Neuer Deutscher Merkur*, pag. 301, mars 1798, témoigne de ces particularités dans une lettre écrite de Rome. — (2) Monum. inédits de M. Millin, tom. II, liv. III, pag. 194.

Ce que j'ai l'intention de faire connaître ici sur cette partie de l'art, appelée particulièrement *la statuaire* (ou la sculpture en statues de bronze), consiste en quelques détails du goût des anciens pour la Sculpture Polychrome, en certains raffinements d'imitation peu remarqués jusqu'à présent par les critiques, et qui prouveront que les statuaires antiques se plurent à mêler les agréments de la couleur aux ouvrages en bronze et en métal, comme on a vu que cela fut pratiqué à l'égard du bois, de la terre et du marbre.

Il est difficile qu'un art soit aussi pratiqué que le fut en Grèce celui de la fonte, sans qu'un certain luxe ne vienne, aussitôt après les découvertes essentielles, donner l'essor à tous les genres d'inventions accessoires, que suggèrent le goût de la nouveauté et le besoin d'ajouter un prix de plus à celui du travail. Au nombre de ces recherches et de ces délicatesses, par le moyen desquelles chaque ouvrage de fonte nouveau semblait s'efforcer en Grèce d'enchérir sur l'ouvrage qui l'avait précédé, il faut compter aussi celles qui se rapportaient à la seule beauté, ou même à la rareté des matières métalliques, c'est-à-dire à la composition des alliages.

Pline nous a transmis sur cet objet quelques détails qui prouvent jusqu'à quel point, dans les plus beaux siècles de l'art, les Grecs s'étaient étudiés à embellir, par l'excellence de la matière, des ouvrages qui n'auraient eu besoin, selon nous, que de l'excellence de leur travail. A la verité, quelque extraordinaire que fût la valeur des métaux mis en œuvre par le statuaire, le prix de l'ouvrage était encore bien supérieur (1), *et tamen ars pretiosior erat;* mais le même écrivain observe que, par un effet réciproque des causes inverses, la beauté des ouvrages avait diminué à Rome en raison directe de la qualité des métaux (2). *Utrum ars pejor sit an materia.* Il entend parler sur-tout de cette combinaison exquise de métaux, qui avait fait le charme des bronzes célèbres de l'antiquité, et que les statuaires de son temps ne connaissaient plus.

Tout l'or de Néron n'avait pu procurer à son colosse fondu par l'habile statuaire Zénodore, ce mérite si vanté et si recherché des amateurs; et il fut prouvé alors que *le secret* de ce qu'on appelait *un beau bronze*, s'était totalement perdu. C'est ainsi que j'interprète le passage de Pline (3), *(Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam)* qui a fait accuser cet écrivain de contradiction par tant de critiques. Comment en effet les mots

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 2. — (2) Plin., *ibid.*

(3) Plin., lib. XXXIV, cap. 7. — Si l'on cherche ici à expliquer Pline comme il doit l'être, en puisant dans l'esprit et le texte de son discours, l'interprétation non des mots, mais des choses, on verra que *fundendi æris scientia* ne peut avoir d'autre sens que celui que je lui donne. Tout, dans ce qu'il rapporte sur les beaux métaux des Grecs, prouve que le secret en était perdu de son temps. Car, pourquoi aurait-on, comme il le dit, payé si cher, non pas tant l'art que la matière des beaux bronzes antiques, si la science de ces alliages n'eût pas été une science oubliée?

« Autrefois (dit cet écrivain) les dieux étaient censés présider aux nobles travaux de la Métallurgie, alors « que les chefs des nations briguaient à l'envi l'honneur de l'immortalité qu'assuraient les beaux ouvrages de « fonte. Mais aujourd'hui la fortune même semble dédaigner d'entrer dans les combinaisons métalliques. *Adeo « exolevit æris pretiosi ratio*, Plin., lib. XXXIV, cap. 2. » *Tant il est vrai que se sont perdus les procédés des bronzes précieux.*

Que l'on rapproche ces mots *exolevit æris pretiosi ratio*, chap. 2, liv. 34, des mots *æris fundendi scientiam interiisse*, et *æris obliteratio* du chapitre 7 du même livre, on se convaincra que Pline suit toujours la même pensée : qu'ayant précédemment déploré la perte des secrets propres à produire un alliage précieux, *æris pretiosi ratio*, il fait au colosse de Néron l'application de la même remarque sur la supériorité des anciens

les mots cités signifieraient-ils *la perte de l'art de fondre en bronze*, lorsque rien ne pouvait mieux prouver le contraire, que l'exécution en bronze d'un colosse de cent pieds de haut, par un statuaire qui avait, peu de temps auparavant, donné de son habileté en ce genre un témoignage non moins éclatant dans la fonte de son Mercure colossal chez les Arvernes? Comment Pline, qui en convient, *(Quantoque major in Zenodoro præstantia fuit,)* aurait-il prétendu, par les mots suivants *(tanto magis deprehendi æris obliteratio potest)*, que l'art de fondre les statues s'était perdu au temps de Néron? Un seul mot fait disparaître toute contradiction. C'est qu'il s'agit, non de la fusion du métal pour faire une statue, mais de la fusion qui avait lieu dans la composition même, ou l'alliage des métaux destinés à être de nouveau fondus en statues.

Cette ambition de Néron et les regrets de Pline sur cet objet nous montrent toujours que le goût pour les belles combinaisons métalliques s'était perpétué jusqu'à cette époque; nous apprenons qu'il était même devenu une manie ridicule chez les amateurs, qui achetaient au prix de sommes prodigieuses, non pas des statues, mais leur métal, et moins encore le métal que sa couleur.

Les différentes couleurs des métaux de Corinthe désignaient les diversités de leurs alliages, lesquels se composaient de cuivre, d'argent et d'or. Le métal où dominait l'argent en recevait une teinte claire et blanche; celui où l'or entrait en plus grande dose participait à la couleur de ce métal; la troisième, espèce d'alliage, se reconnaissait à une combinaison égale des trois substances métalliques.

Pline ne se prêtait point à l'opinion de son temps sur cet autre métal de Corinthe, alliage prétendu fortuit, qu'on disait être résulté de la singulière combinaison des métaux mêlés et confondus par le feu dans l'incendie de cette ville. Il réfute même chronologiquement cette prétention des amateurs, en faisant voir que les statues des grands maîtres en métal de Corinthe avaient été faites plus d'un siècle avant le siége de Mummius. D'où l'on peut conclure que si quelque masse de métaux mélangés fut due à l'embrasement de Corinthe, ce ne fut qu'un accident du hasard, peu considérable en soi, et regardé comme un simple objet de curiosité; mais ensuite le charlatanisme des vendeurs et la crédulité des acheteurs multiplièrent dans l'opinion ce métal accidentel beaucoup plus que le fait, même supposé vrai, ne permettrait de croire qu'il l'ait été réellement.

Au reste, tel était alors le goût pour les métaux d'un alliage rare et curieux, qu'on payait fort cher les ouvrages d'un bronze inconnu, c'est-à-dire ceux dont la matière était ou paraissait être le produit d'un hasard nouveau. Le hasard doit en effet entrer toujours pour quelque chose dans la combinaison des métaux destinés à fondre les statues, ce que Pline appelle *in ære jus artis habere* (1).

métaux; car Néron, dit-il, ne manquait ni d'or ni d'argent : Zénodore était un très-habile statuaire, cependant son colosse de bronze fut jugé fort au-dessous des bronzes antiques.

En quoi donc consistait cette infériorité? dira-t-on que la fonte ait manqué? Non. Que le métal sortît du moule moins net qu'il n'aurait dû? que le bronze eût plus d'épaisseur que dans les anciennes fontes? Ce sont là de ces détails techniques que rien n'indique dans les mots de Pline; et certainement *obliteratio æris* n'en donne pas l'idée : mais ces mots, rapprochés de *exolevit æris pretiosi ratio*, redisent qu'au temps de Néron on avait perdu, et que l'on n'avait pas su retrouver les combinaisons des beaux bronzes de la Grèce. Voyez *Tiraboschi Stor. dell. letteratur. Ital.*, tom. II, lib. I, cap. 11, § 5.

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 2.

En Grèce, où les travaux de fonte se renouvelaient sans cesse, très-naturellement quelque caprice du sort aura donné naissance à quelque alliage dont l'art ne fut plus ensuite capable de retrouver les éléments, *cujus ratio non potest reddi* (1). Tel était celui dont il existait quelques statues, et dont on recherchait le métal pour la singularité de sa couleur, appelée *Hepatizon*, parce qu'elle approchait de la couleur du foie.

Il semble, par un passage de Plutarque, que cet auteur n'aimait pas le métal de Corinthe, qui tirait sur le clair : cet alliage, dit-il, donne aux statues une teinte de malade (2). Nous lui devons la connaissance d'une autre couleur de métal, qui était celle des statues de bronze à Delphes. On croirait, d'après ce qu'il en dit, qu'elle aurait été le produit de l'influence de l'air, si, en pareil sujet, on pouvait s'en rapporter à la physique de Plutarque. Quoi qu'il en soit, cette couleur dont il fait admirer le ton fleuri et brillant à l'un de ses interlocuteurs, était bleue-céleste, ou tirant sur la teinte de l'acier trempé d'une lame d'épée. Nous apprenons encore du même écrivain, que cet alliage était un secret perdu.

Il avait dès les plus anciens temps régné en Grèce, comme dans tous les pays, des jalousies d'atelier, par conséquent des habitudes de mystère qui s'opposaient (3) à la publicité des procédés. Ces procédés tombèrent dans l'oubli à mesure que diminua la gloire des ateliers de la Grèce, et probablement ils ne passèrent point en Italie. Ce que Pline lui-même publie sur les beaux alliages de Corinthe, prouve que ces notions, quoique répandues de son temps, n'étaient que des notions vagues et superficielles, puisque le métal de la statue de Néron par Zénodore fut jugé si inférieur en beauté à ceux des écoles de la Grèce.

Après le métal de Corinthe, on assignait le premier rang à ceux d'Égine et de Délos, ainsi nommés, non qu'ils fussent des productions naturelles de ces îles, au contraire, Pline nous apprend qu'Égine ne possédait pas la moindre mine; mais elle fabriquait un alliage fort estimé qu'elle employait dans les travaux de ses ateliers, et qu'elle débitait au dehors à tous les statuaires. Long-temps elle n'eut d'autre concurrence que celle de Délos (4); et c'est entre ces deux fabriques rivales que se partagèrent aussi les entreprises des artistes et la fantaisie des amateurs. Les raffinements du goût apprirent dans la suite à répartir les faveurs du luxe dans la composition d'un ouvrage de fonte, entre deux fabriques fort éloignées l'une de l'autre. Par exemple, pour avoir un candélabre qui annonçât dans le propriétaire un homme de goût, il fallait que la tige fût des fonderies de Tarente, et que le plateau ou la bobèche vînt d'Égine (5).

Les plus grands statuaires avaient fait naître entre eux des rivalités du même genre, c'est-à-dire qu'elles s'étendaient jusqu'à la couleur et à la composition des métaux dont ils faisaient leurs statues. Myron et Polyclète en offrirent la preuve : le premier n'employa jamais que le métal de Délos, et le second usa exclusivement de celui d'Egine. Contemporains et condisciples tout-à-la-fois, dit Pline (6), ils furent rivaux en tout, et leur rivalité se fit remarquer jusque dans les matières métalliques dont l'un et l'autre adoptèrent l'emploi.

Le peu de détails dans lesquels je viens d'entrer, nous apprend donc quelle importance

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 2. — (2) Plutarch., *de Pith. Oracul.* — (3) *Officinarum tenebræ*, Plin., lib. XXXV, *Proœmium*. — (4) Plin., lib. XXXIV, cap. 2. — (5) *Ibid.*, cap. 3. — (6) *Ibid.*, cap. 2.

les anciens mirent dans tous les temps à la beauté matérielle des ouvrages de l'art; jusqu'où ils avaient porté le soin et la recherche dans la composition, la qualité et la couleur des métaux; comment ils avaient su rendre des matières vulgaires, plus rares et plus précieuses que l'or; et comment des statues, qui étaient des prodiges de l'art, semblaient plus merveilleuses encore, soit par le charme de leur couleur, soit parce que leurs matières, devenues des espèces de créations particulières, étaient véritablement de nouveaux métaux dus à l'invention de l'homme.

Mais il paraît que les Grecs portèrent encore plus loin, et dirigèrent vers un but très-particulier, l'art de combiner les métaux entre eux, et de faire produire à leurs alliages des teintes et des couleurs variées. Il paraît que, sensibles au rapport qui pouvait exister entre certaines nuances du métal, et l'expression de certaines figures, ils surent tirer de cette analogie, un effet à-peu-près du genre de ceux que donnent les couleurs du peintre, et que l'art de celui-ci semble avoir seul le droit d'exprimer. Plus d'un exemple nous prouve que souvent le statuaire se plaisait à établir entre la couleur réelle ou artificielle d'un métal, et le sujet représenté, des rapprochements de ton, qui tantôt étaient dans le genre de l'illusion, et tantôt dans le goût de l'allusion.

J'appelle rapport d'allusion celui qui existait entre les qualités caractéristiques d'une matière, et le caractère connu d'un sujet. C'est dans cet esprit que, selon Pausanias, liv. VIII, ch. 24, on faisait en marbre noir les statues du Nil, parce que ce fleuve traversait le pays des Éthiopiens. Ainsi le fer ayant été *(voy. plus haut)* une des matières (1) que le génie de la statuaire antique était parvenu à rendre docile à l'expression des formes du corps humain, on le voyait employé à Thèbes sous le point de vue dont je parle. Le statuaire Alcon avait voulu que ce métal, le plus dur et le plus réfractaire de tous, servît à représenter, dans l'image du héros le plus endurci par les travaux, la constance et la fermeté qui constituaient le caractère d'Hercule (2).

Dans une autre statue de la même ville, le fer était entré comme alliage propre à exprimer ou à renforcer par un commencement d'illusion de couleur, une sorte de passion que la couleur seule peut bien rendre. Il s'agit de la célèbre statue d'Athamas assis, après le meurtre de son fils Léarque précipité par lui du haut d'un rocher. Le statuaire Aristonidas, voulant représenter avec plus de vivacité sur le visage d'Athamas la confusion du repentir succédant à la fureur, imagina, pour la tête, un métal composé de cuivre et de fer, dans l'intention qu'il s'opérât, par la dissolution des parties ferrugineuses à la superficie du métal, une teinte rubigineuse dont l'effet devait être d'exprimer sur le front de ce coupable père, la rougeur de la honte, *ut rubigine ejus per nitorem æris relucente, exprimeretur verecundiæ rubor* (3).

Plutarque (4) nous a appris que le statuaire Silanion avait fait en bronze la statue de la reine Jocaste, représentée morte. Il cite cet ouvrage avec un tableau de Philoctète, comme preuves du plaisir que nous font dans l'imitation, certains objets, dont nous ne pourrions sans répugnance soutenir la vue dans la réalité. Pour ajouter à l'expression de la mort sur le visage de Jocaste, l'artiste imagina d'y introduire une apparence de pâleur; ce qu'il produisit, en mêlant dans le métal dont il forma le visage de la statue,

(1) Voyez Paragraphe V. — (2) *Est in eadem urbe et ferreus Hercules quem fecit Alcon, laborum dei patientiâ inductus.* Plin., lib. XXXIV, c. 14. — (3) Plin., *ibid.* — (4) *De audiend. Poet.*

une assez forte dose d'argent (1), *in cujus faciem ferunt aliquid argenti admiscuisse artificem, ut exanimati et contabescentis speciem æs referret.* Il ne s'agissait encore ici, comme on voit, que d'une tendance à l'illusion, et non de cette réalité grossière qui détruit à-la-fois et l'action de l'art, et le principe du plaisir que produit l'imitation. Ce sont là des tromperies que le goût autorise, parce que le piège est de nature à être aperçu, et parce que, dans les jeux de l'imitation, l'ame ne jouit que des surprises auxquelles elle consent.

De ce genre furent sans contredit ces variétés accidentelles de couleurs introduites dans les statues de bronze de l'antiquité, et qui, si l'on en croit les descriptions, auraient été beaucoup plus usitées qu'on ne le soupçonne.

Nous avons du sophiste Callistrate la description de quatorze statues antiques, faites par les maîtres les plus célèbres de la Grèce. Cinq de ces statues étaient de bronze. Les détails que nous en a conservés l'écrivain, font connaître que certaines parties de leur métal avaient reçu, soit par les modifications de l'alliage, soit par d'autres procédés artificiels, des teintes propres à exprimer, n'importe jusqu'à quel degré, certaines affections de l'ame, dont la manifestation ne peut dépendre que de la couleur.

En décrivant un Cupidon en bronze de Praxitèle, Callistrate fait admirer sa pose, l'ajustement de ses cheveux, le sourire de sa bouche, le feu de ses yeux; puis il ajoute: *Ce bronze était étonnant à voir : de l'extrémité de ses cheveux naissait sur tout son visage une rougeur éclatante* (2). Cela ne pourrait-il pas signifier que, comme le statuaire de la figure de Jocaste avait exprimé la pâleur de son visage par un alliage renforcé d'argent, Praxitèle, fidèle au costume qui voulait qu'on représentât l'Amour avec un teint enflammé, ou avait mêlé dans le métal du visage de son Cupidon, un alliage tendant à y produire l'effet d'une couleur vermeille, ou y avait après coup imprimé cette teinte légère, par quelque procédé capable, non de peindre, mais de nuancer le bronze?

La manière d'opérer des teintes locales par les alliages du métal dans une statue de bronze, ne présenterait une sérieuse difficulté, qu'à ceux qui croiroient que les statues se fondaient toutes d'un seul jet, et par conséquent d'un seul et même métal. Mais plus on avancera dans ces recherches, plus on se convaincra que la sculpture par pièces de rapport ou par compartiments fut singulièrement du goût des anciens; et le bronze se prête aussi bien que toute autre matière aux pratiques de l'assemblage. On peut encore supposer que les teintes locales dont je parle étaient le résultat, ou de l'action du feu, ou de toute autre préparation, et il faut croire ensuite qu'elles n'étaient et ne valaient que comme un semblant des couleurs de la nature; car très-probablement il est bon de rabattre de l'idée qu'en donnent les paroles de l'écrivain, ce que l'hyperbole du génie descriptif a pu ajouter à la réalité. Cependant on doit se garder de croire que les descriptions de Callistrate soient de purs jeux d'esprit, et ce qui s'appelle des descriptions en l'air, comme le furent dans les poëmes d'Homère, d'Hésiode et de Virgile, les épisodes des boucliers d'Achille, d'Hercule et d'Énée : encore verrons-nous que si les sujets de ces ouvrages furent imaginés par les poètes qui les ont chantés, le goût de la Sculpture Polychrome dans lequel ils sont conçus, ne put pas être le produit de leur imagination.

(1) Plut. Symp., lib. V, probl. I, ἧς φασιν εἰς τὸν πρόσωπον ἀργύρου τι συμμίξαι τὸν τεχνίτην, ὅπως ἐκλίποντος ἀνθρώπου καὶ μαραινομένου λάβῃ περιφάνειαν ὁ χαλκός.

(2) Callistr., εἰς τὸ ἔρωτος ἄγαλμα, p. 893, Edit. Lips. 1709. καὶ ἦν θαυμαστὸς οἷος ὁ χαλκὸς ἰδόντι μὲν γὰρ ἔρευθος ἀπέστιλβεν ἐξ ἄκρων βοστρύχων αἰρόμενον.

Mais Callistrate ne fut pas l'inventeur des sujets de ses descriptions. Les statues dont il parcourt et trace les détails, ne sont pas de sa création; au contraire, il les avait vues; elles existaient en toute réalité, ce que leur seule célébrité démontre. Les descriptions qu'il en a faites doivent par conséquent se regarder comme faites d'après elles, ou d'après les impressions qu'il en avait reçues. Dès-lors on est induit à penser que les couleurs dont il fait mention dans ces bronzes, ne sont ni des fictions gratuites, ni du genre de ces métaphores qui transportent à un art les effets ou les propriétés d'un autre art. Effectivement, si c'eût été de sa part un moyen métaphorique, il l'aurait employé plus habituellement. Toutefois on ne voit pas qu'il en ait usé dans la description des dix statues de marbre sur lesquelles s'exerça sa plume, et la Bacchante de Scopas, dont on a parlé plus haut, est la seule de ces dix statues qui ait donné lieu à de semblables observations.

Comme nous avons vu, par l'exemple de Praxitèles, que les préparations de cire colorée à l'encaustique ne se donnaient pas à tous les marbres, mais à ceux que l'artiste en jugeait susceptibles, il faut croire de même que tous les bronzes n'étaient pas l'objet de ces recherches imitatives. Aussi paraît-il que Callistrate ne les décrit qu'avec cette sorte de sentiment de surprise qu'excitent les choses peu communes. Il s'étonne encore, ou fait semblant de s'étonner de ces effets, dans une autre statue en bronze de l'Amour, dont les joues étaient aussi colorées. *Ce que la matière*, dit-il, *ne reçoit ni ne produit*, *l'art avait eu le pouvoir de le produire. Il communiquait la rougeur à ses joues. Chose étrange que le bronze produise la rougeur* (1). Il semble que l'étonnement exprimé par l'auteur, de voir le bronze simuler la rougeur, nous indique suffisamment que cette couleur procédait non point d'une teinte sur-appliquée, ce qui n'eût eu rien de merveilleux, mais bien d'une propriété inhérente au métal même, et qui dut être celle de l'art des alliages dont on a parlé.

La célèbre statue de l'Occasion faite par Lysippe, sous la forme d'un jeune garçon (Καιρὸς), paraît avoir été de même un bronze nuancé de semblables teintes. *La beauté de sa couleur*, dit Callistrate, *annonçait par son éclat le ton fleuri d'une belle carnation. Il avait de l'air de Bacchus; son front resplendissait de grace; ses joues étaient colorées d'un incarnat semblable à la rose. Nous étions*, continue-t-il, *frappés d'étonnement en voyant le bronze faire l'effet de la nature, et transgresser ses lois* (2) : *car, tout bronze qu'il était, il rougissait.*

Je le répète, quelque liberté poétique qu'on puisse admettre dans les récits d'un écrivain, qui, comme tous les sophistes, mit sans doute fort souvent l'affectation et le bel esprit à la place du naturel et de la vérité, on ne peut cependant s'empêcher de reconnaître qu'il y eut un fondement à toutes ces descriptions de couleur dans les statues de bronze. Tout en faisant la part du poète, il faut avouer, et qu'il n'est pas dans la nature d'inventer des particularités dont rien ne suggère l'idée, et ensuite, que celles dont Callistrate s'est plu à répéter les descriptions, étaient trop d'accord avec les usages de la statuaire antique, pour qu'on doive les attribuer uniquement à l'imagination de l'écrivain.

Pareilles recherches, suivant lui, se remarquaient à un Bacchus en bronze de Praxitèles. C'était un chef-d'œuvre de mollesse et de délicatesse. *Le métal rougissant*, dit-il (3), *quoique*

(1) ἃ γὰρ μὴ παρέλαβεν ὕλη μηδὲ εἶχε τὸν φύντα τούτων ἡ τέχνη τὴν ἐξουσίαν ἐπορίζετο...... ἐκοινοῦτο δὲ τὰς παρειὰς ἐρυθήματι, ἦ δὲ καὶ παράδοξον ἐν χαλκὸν τεκτήμενον ἔρευθος. *Callistr.*, εἰς τὸν Πραξιτέλους ἔρωτα.

(2) *Callistr.*, εἰς τὸ ἐν Σικυῶνι ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ.

(3) *Callistr.*, εἰς Διονύσου ἄγαλμα. — Χαλκὸς μὲν ἠρυθραίνετο ὥστε δὲ μετουσίαν οὐκ ἔχων ἐβούλετο τὴν ἰδέαν δηλοῦν...... εἰς τὴν τῆς δορᾶς μίμησιν ὁ χαλκὸς μετεβάλλετο.

inanimé, semblait prétendre à exprimer les apparences de la vie. Le lierre qui ornait son front semblait verdoyant; et la peau de chevreuil qu'il portait, sans être une peau naturelle comme celle qu'avait Bacchus, en contrefaisait la couleur.

Toutes les statues de bronze dont je viens de faire mention, durent très-probablement les nuances et les teintes qui en faisaient le charme, au procédé des alliages, procédé particulier aux anciens, et qu'il ne faut pas confondre avec un autre usage qui consistait à diversifier les détails ou les accessoires par des métaux incrustés ou rapportés, usage dont le même Callistrate nous a transmis un exemple dans sa description d'une statue d'Orphée en bronze, placée sur l'Hélicon, laquelle avait sa tiare, ainsi que son baudrier, en or incrusté. Ces pratiques, dont on a déja fait connaître les applications multipliées, furent sans doute empruntées à la toreutique, une des divisions élémentaires de l'art de sculpter, et qui ayant fleuri avant toutes les autres, comme j'espère le montrer dans la seconde partie de cet ouvrage, dut peut-être à cette priorité même, d'avoir conservé des rapports de goût plus intimes avec les productions du premier âge de l'imitation.

C'étaient en effet des ouvrages de toreutique, que ceux dont les plus anciens poètes de la Grèce nous ont donné l'idée dans ces descriptions, qui semblent encore offrir à notre imagination les couleurs de l'art de peindre. On est d'abord tenté de croire que ces poètes, au lieu de décrire des bas-reliefs de métal, décrivent des tableaux. Si, par ce mot, on veut entendre toute composition où les couleurs se mêlent à des figures, la toreutique sans doute aurait produit des espèces de tableaux. L'art des alliages formait des métaux de couleurs différentes, l'art de la soudure en réunissait les compartiments, et plus d'une sorte de procédés parvenait encore à en diversifier les teintes.

L'ancienneté de ces connaissances est attestée par celle même des écrivains. D'après leurs récits, on ne peut pas douter que de leur temps le toreuticien n'ait su tirer d'un seul métal des teintes variées, sans aucune application de couleur superficielle ou extérieure. Les Égyptiens avaient le secret non de peindre, mais de teindre les métaux; ils faisaient sur argent des figures sans aucun relief, *tingit et AEgyptus argentum*, a dit Pline [1], *pingitque, non cœlat.* Au lieu d'être ciselées, soit en creux, soit en saillie sur la vaisselle, les figures y semblaient peintes; et c'est ainsi que l'on plaçait sur tous les vases à boire en argent l'image d'Anubis. Il ne faut donc pas s'étonner que les Grecs aient connu de très-bonne heure les pratiques de métallurgie nécessaires au travail de la Sculpture Polychrome, si dans ce genre, comme dans toutes les autres parties mécaniques de l'art, les Égyptiens purent leur donner les premières leçons. La seule description du bouclier d'Achille par Homère, prouve qu'au moins, de son temps, les connaissances et les pratiques dont je parle étaient fort avancées et fort répandues.

Rien sans doute n'empêche de croire, qu'usant du privilége de son art, le poète ait pu donner aux objets de sa description quelques couleurs imaginaires, c'est-à-dire hors des limites du genre et du procédé métallique selon lesquels il faut admettre, d'après ses propres paroles, que l'ouvrage supposé réel, aurait dû être exécuté. Sans doute Homère en a eu le droit : il l'a pu faire, par la même raison qu'il a pu prêter le mouvement et la vie à des personnages sculptés ou peints, comme d'autres poètes ont été jusqu'à leur donner de la voix [2]. Rien de plus froid en poésie que la description d'un ouvrage d'art,

(1) Plin., lib. XXXIII, cap. 9. — (2) Catull., *de Nupt. Pelei. et Thetid.*, v. 50

si le poète ne prétend qu'à être le copiste exact des inventions de l'artiste. Homère a dû d'autant moins tomber dans ce défaut, en décrivant le bouclier d'Achille, qu'il est lui-même l'auteur de son modèle. Cependant si ce bouclier est une fiction, si le modèle en est imaginaire, le genre d'art et l'espèce de travail ne le sont point.

En admettant donc l'existence, non de l'ouvrage décrit, mais du procédé métallique, employé par le poète pour donner un corps à sa fiction, il est fort inutile d'invoquer, comme l'on fait tant de commentateurs, les ressources de la peinture, à l'effet d'expliquer les couleurs des objets décrits sur le bouclier. Tout cela est sans objet, s'il est vrai que les couleurs du bouclier, loin d'être étrangères à la toreutique, étaient au contraire précisément du ressort de cette division de la sculpture antique, qui procédait volontiers par réunion de matières diversement colorées, et dont le propre était d'employer les combinaisons de métaux, et le secret des alliages à produire une apparence de peinture.

Homère nous en instruit lui-même, en nous apprenant les procédés mis en œuvre par le divin forgeron. Nous y remarquons déja ceux des écoles de Corinthe, d'Égine et de Délos, que nous avons rapportés plus haut, dans la fabrication des métaux, et tels qu'ils existèrent aux siècles de l'art perfectionné. *Vulcain*, dit le poète [1], *jeta dans le feu de l'airain, de l'étain, de l'or et de l'argent.* Si le secret de l'alliage des métaux était alors connu, et si toutes les variétés de couleurs qui en sont le produit, ont pu entrer dans le genre d'ouvrage dont Homère suppose qu'était le bouclier d'Achille, il ne faut pas chercher plus loin les raisons qui peuvent en expliquer les couleurs. Ces teintes métalliques, sans être dans l'esprit du poète, les couleurs d'un tableau, en approchaient assez, pour que la narration poétique ajoutant encore à leur effet, le lecteur s'imagine lire effectivement la description d'une peinture.

Si ensuite on examine de plus près les couleurs dont le poète donne l'idée, on voit qu'elles n'ont rien d'étranger aux procédés métallurgiques du toreuticien. Par exemple, à la tête des deux armées, Homère fait paraître *Pallas et Mars, tous deux d'or, tous deux vêtus d'habits d'or* [2]. Sa description offre *des troupeaux de bœufs noirs* [3], — *des brebis blanches,* — *des sillons dont le revers paraissait noir, quoique d'or;* — *une vigne du même métal chargée de raisins, dont la couleur était noire,* — *dont les échalas étaient d'argent,* — *environnée d'un fossé dont l'eau était figurée par la couleur de l'étain;* — *des bergers d'or.* Voilà, en y comprenant la robe ensanglantée d'Erynnis, les seuls objets colorés du bouclier. Or, il est constant qu'il n'y a aucune de ces couleurs que ne puisse produire, jusqu'à un certain point, l'art d'allier les métaux, de les mélanger dans la distribution des figures, et de les teinter par les procédés métallurgiques. Dès que le poète lui-même n'emploie que des variétés de métal dans les couleurs de ses bas-reliefs, nous devons l'en croire, et l'interpréter par ses paroles. Au lieu donc de citer le bouclier d'Achille, ainsi qu'on l'a fait [4], en témoignage de la haute ancienneté de la peinture, on devrait plutôt y voir la preuve d'un goût et d'un genre d'art qui, suppléant en quelque sorte à l'art de peindre, aurait pu au contraire en retarder les progrès.

(1) Χαλκὸν δ'ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτείρεα κασσίτερόν τε καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον. Hom. Iliad., lib. XVIII, v. 474.

(2) Ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην.

(3) Ἕλικας βοῦς, — ἀργεννῶν οἴων, — ἡ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, — χρυσείη περ ἐοῦσα, — μέλανες δ'ἀνὰ βότρυες ἦσαν, — κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέῃσιν, — κυανέην κάπετον περὶ δ'ἕρκος ἔλασσε κασσιτέρου, — χρύσειοι δὲ νομῆες. Homer. Iliad., lib. XVIII.

(4) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., Hist., tom. I, pag. 83.

De ce genre est aussi le bouclier d'Hercule, ouvrage tout semblable de Sculpture Polychrome et de toreutique, imaginé par Hésiode. C'est un composé d'ivoire, d'argent, d'étain et d'or, et nuancé de toutes sortes de teintes. On n'y découvre presque aucune couleur, qui n'ait pu être le résultat naturel de l'alliage des métaux, ou du mélange de leurs nuances. *Les héros sont d'argent*, et ont *des armes d'or* (1), — le port de mer qu'on y rencontre *est d'étain*, — *les dauphins sont d'argent*, — *les poissons de bronze*, etc.

Virgile, imitateur d'Homère et d'Hésiode, dans la composition poétique et graphique du bouclier d'Énée, a de même suivi leurs traces dans le choix du genre de bas-reliefs polychromes dont il a supposé qu'était embelli l'ouvrage métallique qu'il décrit. C'est pareillement de l'alliage, et de la réunion de plusieurs métaux, pour former une seule figure, que résultent les couleurs du poète latin, comme on peut s'en convaincre par les citations suivantes : *Atque hic auratis volitans argenteus anser porticibus*, — *Aurea Cæsaries ollis atque aurea vestis*, — *Tum lactea colla auro innectuntur*, — *Maris ibat imago*, — *Aurea, sed fluctu spumabant cærula cano*, — *Illam inter cædes pallentem morte futurâ*. Ce dernier trait nous indique encore une de ces combinaisons de métaux employées dans la vue de rendre sensibles certaines affections, que la peinture seule sait exprimer; c'est-à-dire qu'en supposant l'ouvrage décrit par Virgile réel, la pâleur de Cléopâtre y aurait été représentée de la manière que le fut effectivement, celle de Jocaste dans la statue de Silanion. Virgile n'a pas sans doute, plus qu'Homère, prétendu faire croire à la réalité du type de sa description, et son bouclier est moins susceptible d'être rapproché d'un ouvrage qui en eût été l'original. Ce qu'il faut regarder, comme ayant pu lui servir de modèle, c'est la toreutique, cette division de la sculpture antique, dont nous ferons bientôt connaître l'étendue par une analyse spéciale, et qu'aucun des mots employés pour en donner l'idée n'a pu définir exactement. Elle eut encore assez de vogue chez les Romains, sous le nom de *cælatura in argento;* mais, au temps d'Homère et d'Hésiode, elle était toute la sculpture, elle embrassait même quelques-unes des parties de l'art du peintre. C'est sous ce rapport que la description du bouclier d'Achille peut être réputée un des premiers monuments du goût des Grecs pour la Sculpture Polychrome; et cette considération, jointe à quelques autres raisons de critique historique de l'art, m'a engagé à reproduire, dans un dessin nouveau, les compositions de ce bouclier.

PARAGRAPHE XI.

Du bouclier d'Achille, d'après la description d'Homère.

La description du bouclier d'Achille a été le sujet d'une multitude de discussions et d'observations critiques. Poètes, littérateurs, archæologues, artistes, chacun selon son point de vue, a tiré de cette conception d'Homère des aperçus et des résultats différents. L'histoire de l'art chez les anciens ne pouvait pas négliger une autorité aussi importante. En effet, quoiqu'on reconnaisse que le bouclier d'Achille n'eut d'existence que dans l'imagination du poète, on peut toujours, on doit même raisonnablement regarder sa descrip-

(1) Λευκῷ τ'ἐλέφαντι ἠλέκτρῳ θ'ὑπολαμπες ἔσαν χρυσῷ τε φαεινῷ λαμπόμενον, — ἀργύρεοι δελφῖνες, — χάλκειοι ἰχθύες Hesiod Scut. Hercul., edit. Robins, pag. 94 et seq.

tion comme une espèce de témoin, qui dépose à-la-fois des usages du temps, et des pratiques de l'art à l'époque où elle fut faite. C'est en considérant ainsi le bouclier d'Achille, qu'on est autorisé à y voir le premier monument de l'histoire des arts en Grèce.

Mais devait-on soumettre la composition poétique de ce bouclier à la sévérité de l'analyse graphique, que lui ont fait subir, il y a près d'un siècle, les détracteurs d'Homère, en lui reprochant d'avoir réuni sur un disque de quatre pieds de diamètre, une si grande multitude de tableaux (on les appelait ainsi), que l'étendue d'une place publique suffirait à peine à les contenir (1)? Ce reproche, et d'autres semblables procédèrent sans doute autant de l'ignorance sur l'état des arts au siècle d'Homère, que de l'oubli des vrais principes de la poésie, et des limites que la nature assigne à chaque genre d'imitation.

Ceux qui défendirent Homère à cette époque, auraient mieux fait d'accorder la disproportion reprochée, et de la justifier par le seul privilége qu'a le poete, en décrivant un ouvrage d'art, de substituer l'objet imitable à l'objet imité. Si en effet Homère paraissait avoir excédé par le nombre ou l'étendue de ses images, la dimension rigoureuse dans laquelle une superficie donnée circonscrirait ses inventions réduites par le dessin, qu'en faudrait-il conclure? Rien autre chose, sinon qu'au lieu de s'assujétir à être le froid nomenclateur de figures supposées sur un bouclier, le poète a préféré, remplaçant la copie par son modèle, peindre les objets de la nature, au lieu des sujets de l'art. Il serait convenable d'observer encore que la disproportion dont on a accusé Homère, toute légitime qu'elle fût, pourrait bien avoir été exagérée par les censeurs. Le poète, décrivant en poète le sujet traité par le peintre, change nécessairement un procédé imitatif contre un autre (2). A l'art qui fait voir les objets coexistants dans un point de temps et de lieu, il substitue l'art qui les fait imaginer se succédant dans des espaces indéterminés. La narration poétique paraîtra plus longue que la composition graphique, par cela qu'on est beaucoup plus de temps à entendre le récit d'une action, qu'à la voir en réalité.

Comme le récit, pour plaire à l'égal du dessin, doit remplacer par le développement successif des parties d'une action, la vertu attachée au pouvoir qu'a la peinture de montrer l'action elle-même, le poète ne peut pas ne point allonger le sujet du peintre. De même, si à son tour le peintre vient à travailler sur le récit de l'écrivain, il sera forcé d'en supprimer tout ce qui sort des limites du visible, du local, et de l'instantané où il est renfermé. La description du bouclier d'Achille n'est peut-être pas plus étendue que l'exige le dessin, en tant que description, mais seulement en tant que narration poétique. Qu'on supprime la part du poète, et il sera possible de voir tous les sujets d'Homère très-complètement rendus par le dessin, sur l'espace qu'on aurait jugé trop rétréci pour eux.

Il y avait une autre manière, sinon d'absoudre Homère en tout point, au moins de faire voir que, comparé dans le même genre à tous les autres poètes, il était celui dont la description encourrait le moins de reproches. Si en effet on la met en parallèle avec toutes les descriptions semblables d'ouvrages d'art, dont tant de poètes ont embelli leurs écrits, on est forcé d'avouer que l'auteur de l'Iliade a surpassé tous ses successeurs, autant pour la vraisemblance et la nécessité de son épisode, que dans la mesure et la proportion qui conviennent à ces accessoires. Rien de plus facile que d'établir ce parallèle, sur-tout avec les descriptions semblables pour l'espèce des boucliers d'Hercule et d'Énée.

(1) Hist. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. XXVII, pag. 22.

(2) V. Lessings saemmtliche schriften, tom. IX. Laocoon, ueber die grenzen der malerey und poesie.

Les critiques anciens et modernes sont partagés d'opinion sur la question de savoir si le bouclier d'Hercule est ou n'est pas d'Hésiode. Il y a encore sur ce poète un autre point de contestation, c'est l'âge où il vécut. Les uns le font antérieur, les autres postérieur à Homère : et le bouclier d'Hercule, en l'accordant à Hésiode, n'est qu'un sujet de controverse de plus. Il s'y trouve en effet tant de similitudes avec celui d'Achille, qu'on est contraint d'avouer que l'un des deux a servi de modèle à l'autre. Mais, ce qu'il faut dire relativement à l'objet de ce parallèle qui doit le plus nous occuper, c'est que les sujets qui composent la presque totalité du bouclier d'Achille, et qui, comme on le verra, se bornent à huit, forment la moindre partie de celui d'Hercule. L'analyse graphique de ce dernier, lui donne au moins vingt sujets, où il se trouve des répétitions, des redondances, une grande multiplicité de figures, et un luxe d'objets accessoires, que le dessin ne parviendrait pas à réduire dans l'espace prescrit. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'il est dans l'esprit de l'écrivain postérieur d'amplifier la matière plutôt que de la restreindre, de mettre le plus à la place du mieux, et de donner en quantité ce qu'il ne peut donner en qualité ; d'où l'on pourrait inférer, que des deux descriptions de bouclier, la plus nombreuse en objets et en détails doit être la moins ancienne, et que si l'Ἡρακλέους ἀσπὶς est d'Hésiode, il sert à prouver qu'Hésiode fut postérieur à Homère.

Virgile n'a imité d'Homère, que l'idée de faire passer en revue devant son lecteur, les objets supposés gravés par Vulcain sur le bouclier d'Énée. Les sujets de cette composition sont pris dans un autre ordre de choses. Ils contiennent un abrégé de l'Histoire Romaine, depuis Romulus jusqu'à la bataille d'Actium, et même jusqu'au triomphe d'Auguste inclusivement. Or tout le monde sait que dans le nombre de ces sujets, il en est qui ne pourraient être réalisés par le dessin qu'avec une multitude de personnages ; tels sont la bataille d'Actium, le triomphe d'Auguste, la description de l'Univers soumis, et de tous les peuples accompagnant le triomphateur. Sans aucun doute, des compositions du même genre, il il n'en est aucune, où le poète ait plus oublié ce qui pouvait être le fond matériel de ses sujets, quel devait en être le cadre, et se soit le plus permis de substituer la description des objets en eux-mêmes, à la description de leur image.

Personne toutefois ne s'est jamais avisé de blâmer Virgile d'en avoir usé ainsi. Quel lecteur n'aime pas mieux être transporté par la magie poétique sur la scène même des révolutions de Rome, que de rester à parcourir autour d'un disque supposé, de prétendus bas-reliefs, dont les vers ne sauraient lui faire apercevoir ni l'art, ni l'exécution ? Ce serait une idée tout-à-fait rétrécie de la part d'un poète, que d'assujétir ainsi sa muse à se traîner sur les traces d'un art qui n'est pas le sien, à montrer des tableaux tout faits, au lieu d'en faire elle-même. Je pense que les reproches adressés à Homère sur ce sujet, ne partent pas d'un jugement moins étroit, et je persiste à croire qu'ils ne méritaient pas une réponse aussi positive qu'ont cru devoir la faire les apologistes du poète.

Cependant Boivin jugea à propos de justifier, en artiste, la description du bouclier d'Achille. Comme si un ouvrage d'art réel avait été, ou dû être le modèle du poète, il invoqua le témoignage de la réalité, et en appela au jugement de la vue, irrécusable arbitre en matière de dessin. Il recueillit donc les principaux sujets de la composition du bouclier, et les distribua en autant de compartiments régnant autour de sa circonférence. C'est-là sans doute un argument qui pouvait être sans réplique. Il le fut effectivement alors. Le dessin de Boivin eut tout l'effet que l'auteur pouvait s'en promettre. Depuis, on

a continué de le regarder comme une réponse toute faite à ceux qui s'aviseraient de renouveler l'objection. Pope a applaudi Boivin. M. de Caylus a adopté dans tout son contenu cette sorte de traduction. Le bouclier gravé de Boivin est devenu en un mot une des pièces justificatives d'Homère, et les nouveaux interprètes de ce poète n'ont pas manqué d'en enrichir leurs éditions.

Il est assez singulier qu'après avoir défendu Homère contre ses censeurs, on soit encore dans le cas de le défendre contre ses apologistes. C'est pourtant ce à quoi nous obligent les vices essentiels du dessin de Boivin; car ce dessin, qui ne dut son succès qu'au peu de connaissances acquises alors sur les arts de l'antiquité, laisse véritablement subsister les objections qu'il devait détruire.

1° Boivin ou son dessinateur manqua des notions les plus importantes, pour concevoir une juste idée du genre d'ouvrage, et de l'espèce de travail de la Sculpture Polychrome, qui seule, à l'époque d'Homère, sous le nom de toreutique, occupait le ciseau des artistes, et savait réunir à la saillie du bas-relief, une approximation des couleurs de la peinture. Pour peu qu'on jette un coup-d'œil sur le dessin que j'attaque, on se persuade que, pour répondre aux détracteurs d'Homère, le dessinateur n'a imaginé autre chose, que de leur présenter de petits tableaux en miniature, au lieu des grands tableaux dont ils avaient eu la singulière fantaisie de se faire l'idée. Je dis de petits tableaux, selon le sens propre du mot, ce qui résulte, et de la petitesse des compartiments, et du style des compositions, et des lointains en perspective qui y sont tracés, et des paroles même de Boivin qui emploie le mot *tableau* sans restriction ou explication. L'erreur serait aussi grave, s'il s'agissait de bas-reliefs avec des lointains et des dégradations, selon le système moderne. On sait combien ce système est éloigné du goût de l'antiquité, sur-tout lorsqu'on se reporte aux temps primitifs de l'art.

2° Le système adopté par Boivin ou son dessinateur, loin de détruire l'accusation intentée, l'a laissée dans toute sa force. La méprise des censeurs venait de l'idée qu'ils se faisaient des sujets décrits, en s'obstinant à les voir par les yeux d'un peintre. Il fallait donc quitter absolument le style et les errements de la peinture, et adopter la méthode du style abréviatif du bas-relief antique. Selon cette méthode, les sujets les plus étendus peuvent être abrégés sans être tronqués, et toute action ramenée à ses éléments principaux se trouve réduite sans cesser d'être entière. Ce style, dont tant de monuments nous offrent des modèles, tient au système de l'écriture figurative, à laquelle le bas-relief succéda, et dont il conserva toujours chez les anciens le caractère significatif. Boivin ou son dessinateur, en suivant le style moderne, s'est au contraire vu obligé, pour se soumettre à la loi de l'unité pittoresque, de décomposer et de dépecer d'une manière tout-à-fait inintelligible les sujets de la description.

3° L'auteur du dessin s'est encore donné des entraves inutiles. Avec un peu plus de connaissance de l'antiquité, il aurait trouvé plus d'un moyen de mettre dans un meilleur jour la justification d'Homère. Il pouvait, par exemple, pour le développement des sujets, mettre à profit, même la partie concave du bouclier, ce qui est autorisé, comme on le verra dans la suite par le bouclier de la Minerve de Phidias au Parthénon. Il pouvait encore, ainsi que je le proposerai, multiplier les zones de ses sujets sur la partie convexe, et leur donner une étendue suffisante.

4° Un des vices du dessin de Boivin, et qui tend le plus à dénaturer les inventions

d'Homère, est la trop grande multiplication des compartiments entre lesquels il a partagé des sujets indivisibles. Homère, comme l'a déja remarqué Lessing, n'a véritablement établi que dix divisions principales entre les sujets du bouclier, et ces divisions sont marquées dans sa narration par les mots répétés ἐν δὲ ἐτίθει.... ἐν δὲ.... *là il plaçait.... là il*, etc. Il faut commencer par déduire de ces divisions celle du Ciel, occupant le centre du bouclier, et celle de l'Océan roulant autour de sa circonférence. Des huit qui restent, six, comme on le verra, sont trop distinctes pour qu'on puisse s'y méprendre : ce sont celles *du labourage*, *de la moisson*, *de la vendange*, *des troupeaux de bœufs*, *des pâturages*, et *de la danse dédalienne*. Boivin en a fait à la vérité six compartiments, mais il a aussi réparti en six autres égaux les deux sujets, savoir, celui *de la ville en paix*, et celui *de la ville en guerre*. Il est résulté de-là que chacun de ces sujets, ainsi dépecé en petits tableaux, n'exprime ni l'ensemble, ni la succession de l'action.

Dès qu'on fait tant que de soumettre la description poétique du bouclier d'Achille à l'épreuve du dessin, c'est dans les notions de l'art antique, c'est dans les exemples d'ouvrages du même genre, qu'il faut puiser les principes de goût et le style de composition appliquables à l'espèce d'un bouclier orné de figures. Quant à moi, je trouve les sujets du bouclier d'Achille si faciles à transporter en bas-relief de métal, qu'après avoir avancé qu'Homère n'a pas dû s'astreindre à l'imitation de la réalité en ce genre, je ne verrais cependant aucune difficulté à croire que sa description a pu lui être inspirée par plus d'un ouvrage semblable de Sculpture Polychrome.

Je ne doute pas que dans le siècle où l'Iliade fut composée, la sculpture sur métaux n'ait été avancée au point de pouvoir exprimer dans des compositions naïves, avec des contours simples, et à l'aide de quelques couleurs, des sujets assez étendus. L'usage de graver des figures symboliques sur les boucliers et les armes des guerriers, était alors général. De cet usage naquit celui des boucliers votifs ou commémoratifs qu'on suspendait dans les temples, et qui étaient ordinairement d'or ou d'argent. C'est là sur-tout que l'art de la toreutique déploya ses ressources. Ainsi, pour en citer un exemple, Appius Claudius étant consul l'an de Rome 259 (1), fit placer dans le temple de Bellone plusieurs boucliers de ce genre, sur lesquels il avait fait représenter les exploits de ses ancêtres. Ces boucliers devaient être chargés de bas-reliefs dans la manière de celui d'Achille. Qui pourrait dire que le même usage n'aurait pas existé du temps d'Homère? Ce poète nous apprend qu'on avait déja l'habitude de faire aux dieux des offrandes de boucliers. *Si je te tue*, dit Hector (*Iliad.*, lib. VII, v. 82), *je porterai tes armes à Troye, et je les suspendrai dans le temple d'Apollon.*

Pour ce qui regarde la prétendue multiplicité des sujets sur le bouclier d'Achille, je veux alléguer ici l'exemple non d'un monument en description, mais de la description d'un monument qui a beaucoup de rapport, pour le genre d'art, avec le travail du bouclier, monument qui exista véritablement, et doit avoir été fait assez peu de temps après Homère. Je parle du coffre de Cypselus, dont nous donnerons la restitution à la fin de la seconde partie de cet ouvrage. Si le lecteur veut consulter l'analyse graphique que nous présenterons de ce morceau, il se convaincra que chacune de ses faces présente plus de sujets qu'on n'en peut trouver dans toute la description du bouclier. Admettons qu'au lieu

(1) Plin., lib. XXXV, cap. 2

de décrire en indicateur dans un journal de voyage, les bas-reliefs travaillés sur ce meuble en or, ivoire et cèdre, un écrivain eût entrepris d'en faire la description poétique, certes, il y aurait eu là de quoi lui fournir, non le sujet d'un épisode, mais la matière de plusieurs poëmes. Dans tous les cas, ce rapprochement est fait, non-seulement pour justifier Homère du reproche de disproportion entre le nombre des objets décrits et l'espace qu'ils seraient censés occuper, mais pour prouver que le poëte est resté en-deçà même de ce que la réalité, à laquelle il n'était pas tenu d'obéir, pouvait lui commander.

Ayant hasardé de réduire dans un nouveau dessin les inventions d'Homère, je vais mettre cette dernière preuve sous les yeux du lecteur. Pour lui donner toute l'évidence dont elle est susceptible, je rendrai compte en détail, et partie par partie, de chaque sujet dessiné, en confrontant chacun d'eux, et au texte d'Homère, et au dessin de Boivin. J'avertis que, pour la plus grande facilité de ceux qui voudraient faire ce parallèle, je vais intervertir, dans cette analyse, l'ordre des sujets d'Homère, quoique je l'aie scrupuleusement observé dans le dessin, en y plaçant les objets décrits, à partir du centre vers la circonférence : l'ordre des numéros auquel je vais me conformer n'a de rapport qu'à la manière de parcourir les sujets dessinés.

En partant du n° 1, le premier sujet va être *le Labourage*.

Pour abréger les comparaisons auxquelles chacun des sujets suivants pourrait également donner lieu, je ferai observer sur ce premier article, d'où procède en grande partie la différence des manières de voir dans l'appréciation des sujets, soit quant à l'étendue des actions, soit quant au nombre des figures qui entrent dans les descriptions du poëte. Voici donc pour le premier sujet la totalité du passage (1) :

« Vulcain y plaçait un champ spacieux d'une terre molle et grasse, et qui a reçu trois « labours. De nombreux laboureurs y font tourner leurs charrues en allant et venant. « Arrivés au bout du sillon, un homme leur présente une coupe de vin. Fortifiés par le « doux breuvage, ils retournent sur leurs pas à travers le champ, et se hâtent d'arriver « au bout du sillon. Le champ est d'or, et derrière eux la terre remuée devient noire; effet surprenant de l'art de Vulcain. »

Le poëte, selon ce qui a déja été dit, étant libre de transporter à l'objet ouvragé les propriétés de l'objet naturel, semble vraiment ici décrire un champ, et non son imitation. Si celui qui veut retraduire en dessin les vers d'Homère, ne déduit pas de la description poétique, toutes les circonstances étrangères à l'art par lequel l'ouvrage est supposé avoir été exécuté, il est certain qu'au lieu d'un petit bas-relief il lui faudra un grand tableau. Par exemple, Homère dit πολλοὶ ἀροτῆρες. On peut traduire *des laboureurs en grand nombre*. Voilà une peinture spacieuse. Mais on peut traduire πολλοὶ par *plusieurs*, et alors, dans le système de l'antique, il suffira qu'il y en ait deux ou trois, comme je l'ai fait. Ainsi, pour l'art du bas-relief, la description se réduit à ceci : *Plusieurs laboureurs vont et viennent avec la charrue. Arrivés au bout du champ, un homme leur présente une coupe de vin.*

Si ce peu d'objets est rendu suffisamment sensible dans le dessin, la traduction en figures sera fidèle; et je crois que celle que je présente dit tout ce qu'il faut dire. En lui comparant maintenant celle de Boivin, on se convaincra du premier coup, sans que je sois obligé de revenir à chaque fois sur un parallèle fatigant, que le système de pein-

(1) Voy. la description toute entière. Homère, Iliad., liv. XVIII, du vers 478 au vers 607.

ture ou de bas-relief à perspective de son dessinateur, l'a forcé de tronquer tout son sujet. Dans son espace, beaucoup trop rétréci, il n'a pu parvenir à faire voir, sur le premier plan, la totalité de la charrue, de l'attelage, et d'un seul laboureur.

Je passe au second sujet, n° 2, qui est *la Moisson*; et j'abrège, selon l'esprit de la version convenue, le texte d'Homère. Les onze vers se réduisent à ceci : « Il y plaçait une campagne couverte d'épis. Les uns coupent les bleds, les autres les mettent en gerbes, d'autres « chargent ces gerbes et les emportent. Le seigneur de la terre, un sceptre en main, assiste « à la moisson. Dans un endroit séparé on immole un bœuf, et l'on prépare le repas des « moissonneurs. » Un coup-d'œil de comparaison entre le dessin que je présente et celui de Boivin, montrera, je pense, deux choses : l'une, que dans le premier on n'a omis aucun des traits de la description d'Homère; l'autre, que tout est tronqué dans le second, et s'y trouve raccourci à tel point, que pour satisfaire même incomplètement au programme, il ne resterait au dessinateur que la ressource inadmissible des lointains en perspective.

Le sujet du n° 3 est *la Vendange*. — Il se renferme, ce me semble, sur mon dessin, avec autant de détails qu'il en faut, dans les termes de la description, dont les douze vers réduits en sujets de bas-reliefs, ne donnent rien autre chose que ce qui suit : « Une vigne « entourée d'une palissade et d'un fossé. Sur le sentier qui y conduit, de jeunes vendan- « geurs et de jeunes filles portent les raisins dans des panniers, et vont en dansant. Au « milieu, un jeune homme joue de la cithare. » J'en appelle encore au parallèle des deux dessins, pour faire voir que l'un des deux présente même plus d'objets qu'Homère n'en décrit, tandis que l'autre offrant à peine assez d'espace à ses personnages, pour qu'on en saisisse l'action, le dessinateur a été obligé d'omettre les détails les plus nécessaires.

Celui-ci s'est trouvé bien autrement gêné à l'égard de ceux des sujets de la description qui, tout en ne formant qu'un seul ensemble, contiennent cependant une certaine multiplicité dans l'action.

Tel est le sujet du n° 4, qui représente *les Troupeaux de bœufs*, et dont voici le résumé pour le dessin : « Des bœufs quittent leur étable en mugissant, et s'avancent vers les her- « bages le long d'un fleuve. Ils sont suivis des pâtres avec leurs chiens. Un taureau est « attaqué par deux lions qui l'entraînent. Les pâtres et les chiens accourent pour le secou- « rir, mais inutilement. Les chiens n'osent s'approcher des lions. Ils aboient en reculant; « les lions dévorent le taureau, et s'abreuvent de son sang. » On voit que ce sujet offre une double scène. Rien de plus facile à exprimer avec une étendue de compartiment suffisante dans le système du bas-relief antique. Mais dans celui du dessin de Boivin, il ne pouvait y avoir d'espace qu'au moyen des lointains. Aussi tout ce sujet est-il entassé, tronqué et incomplet. Ce n'est plus réduire, c'est mutiler une description.

Le sujet du n° 5 est *les Pâturages*. — « Vulcain, dit Homère, y faisait encore un grand « troupeau de brebis blanches paissant dans une belle vallée. Il y représentait les ber- « geries, les étables et les toits des cabanes. » Ceci est la version complète de la description, qui ne comprend que trois vers. Nulle réduction par conséquent à faire pour le dessin. Ce sujet, fort simple en lui-même, est peut-être le seul qui, bien que manquant d'un développement suffisant dans l'esquisse de Boivin, ne donne lieu cependant à aucune observation.

Voici le sujet du n° 6, *la Danse dédalienne*. — « De jeunes garçons et de jeunes filles « dansent en rond. Les filles ont des couronnes, les jeunes gens des épées d'or suspendues « à des baudriers d'argent. Tantôt ils vont de front et rangés par files, tantôt ils parcourent

« un cercle. Deux sauteurs mènent le branle, et font la roue. De nombreux spectateurs « assistent à la fête. » Je ne provoque encore ici le parallèle des deux dessins, que pour montrer de plus en plus l'insuffisance du parti pris par Boivin, dont le compartiment ne présente que quatre figures, et dans lequel sont omis et les sauteurs et les spectateurs.

Mais c'est particulièrement dans les deux descriptions suivantes qui, selon moi, ne forment que deux sujets, qu'on peut le mieux se convaincre des défauts du dessin de Boivin. Homère lui-même nous donne cette division : Vulcain, dit-il, y faisait deux belles villes: ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων. Dans l'une, ajoute-t-il de suite, ἐν τῇ μὲν; et il décrit ce qui suit.

N° 7, *la Ville en paix.* — « Dans l'une donc (dit Homère, réduit selon la mesure qui « convient à l'art du dessin) étaient représentés des noces et des festins. Les nouvelles « épouses étaient conduites à la clarté des flambeaux. De jeunes garçons dansaient au son « de la lyre et de la flûte. Les femmes à leurs portes les regardaient. — Le peuple était « rassemblé dans l'Agora. Un procès entre deux hommes s'y jugeait Chacun produisait ses « témoins. Les hérauts faisaient ranger le peuple. Sur des pierres placées en cercle les « Gérontes étaient assis le sceptre en main, et l'un après l'autre ils se levaient pour pro- « noncer leur avis. Deux talents d'or étaient déposés au milieu du cercle. » Je n'ai supprimé de toute cette narration que de légers incidents, et la cause du procès qu'il est impossible de faire voir. Mais on peut se convaincre qu'à cela près, tout ce qui forme l'ensemble et les parties de cette description, est fidèlement rendu dans mon dessin, selon le système du bas-relief antique qui, tenant de l'écriture figurative, a aussi la propriété de rendre, sans faire des divisions, les parties successives d'un tout, en écrivant, si l'on peut dire, ces parties l'une à la suite de l'autre, comme nous le font voir tous les monuments de sculpture historiographique des anciens. Boivin, par suite du parti qu'il a adopté, s'est vu au contraire dans la nécessité de faire deux tableaux séparés de la scène de l'*Agora.* Plaçant isolément les plaideurs dans l'un, et les juges dans l'autre, il rend ainsi les deux sujets sans rapport entre eux, et par conséquent inintelligibles.

Le dernier sujet à figures est numéroté 8, et représente *la Ville en guerre.* — Voici sa description réduite en programme de sculpture : « Autour de l'autre ville τὴν δ' ἑτέρην πόλιν, cam- « pent deux corps de troupes. Les guerriers assiégeants délibèrent entre eux. D'autre part, « on se dispose à partir pour une embuscade. Les enfants, les vieillards gardent les mu- « railles. Les assiégés sortent de la ville. Mars et Minerve, de stature colossale, marchent en « avant. Ils arrivent au lieu de l'embuscade, à l'endroit où les troupeaux ont coutume de « venir. Ils fondent tout d'un coup sur eux et sur les bergers. Aussitôt les assiégeants « accourent avec leurs chevaux. Là s'engage le combat. Les piques d'airain volent et se « mêlent. La Discorde et la Terreur animent au carnage. La Parque traine par les pieds « un homme mort, saisit un blessé. De chaque côté l'on emportait les morts. »

Rien n'empêcherait sans doute que les parties de cette description, et les divers moments de l'action, ne fournissent à un peintre des sujets de tableaux assez multipliés. Le poète, usant de son droit, passe à volonté d'un camp dans l'autre, et se porte sur autant de points qu'il le juge à propos, pour embrasser successivement les détails de l'action, dont il compose un tout. Mais le système de division de scènes adopté par Boivin, loin d'équivaloir à la vertu successive du récit d'Homère, n'aboutit qu'à faire disparaitre et le tout, et ses parties. L'ensemble de la composition poétique s'évanouit par le fait même de l'analyse

pittoresque. Boivin eût eu d'ailleurs besoin d'un plus grand nombre de compartiments. Dans le système que j'ai suivi, il n'est aucune des parties de la description, toute nombreuse qu'elle soit, que l'on ne puisse exprimer. J'y fais voir la ville, l'armée assiégeante, les guerriers délibérants, la sortie des assiégés avec Mars et Minerve, l'embuscade et le combat.

Je ne me permettrai que peu de mots sur les deux dernières divisions. Je dirai, quant à la neuvième (n° 9), que j'adopte complétement l'idée de Boivin, dans la représentation du Ciel, par les images symboliques des astres, et par les signes du Zodiaque. Je pense seulement que son dessinateur a mal-à-propos introduit le goût de la peinture dans la manière de figurer le soleil, les étoiles ou les constellations.

La dixième division est celle de l'Océan, et l'emplacement que celui-ci occupe est marqué n° 10. Il n'y a lieu ni à méprise, ni à discussion, puisque Homère a pris soin de dire que Vulcain *avait fait rouler les flots impétueux du grand Océan autour de la zone extérieure du bouclier.* Ainsi, en figurant de l'eau et des poissons sur le bord qui sert de cadre à tout l'ouvrage, on satisfait à-la-fois, et aux paroles de la description, et à la méthode usuelle de la sculpture dans de semblables représentations.



LE BOUCLIER D'ACHILLE d'après LA DESCRIPTION D'HOMERE.



1. LE LABOURAGE. 2. LA MOISSON. 3. LA VENDANGE. 4. LES TROUPEAUX DE BŒUFS. 5. LES PATURAGES

6. LA DANSE DEDALIENE. 7. LA VILLE EN PAIX. 8. LA VILLE EN GUERRE. 9. LE CIEL. 10. L'OCEAN

LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

SECONDE PARTIE.

ANALYSE EXPLICATIVE DE LA TOREUTIQUE, OU SCULPTURE SUR MÉTAUX CHEZ LES ANCIENS.

PARAGRAPHE PREMIER.

De l'étymologie du mot Toreutique. *De l'emploi de ce mot chez les écrivains de l'antiquité.*

Il est assez généralement reconnu qu'il n'y a point de véritables synonymes dans les langues. Cela est tout simple. L'usage, qui seul fait les mots, n'est autre chose que l'instinct du besoin, et le besoin ne fait rien d'inutile. Lorsque nous trouvons sur une matière beaucoup de mots appelés synonymes, nous devons conclure que ces mots expriment, d'un même objet, des faces et des rapports assez dissemblables, pour avoir fait diviser cet objet en plusieurs. Si cet objet est un art, nous conclurons encore que ceux qui lui appliquèrent un grand nombre de noms, s'en étaient beaucoup occupés et en avaient fait un très-grand exercice. C'est bien, de l'aveu de tout le monde, ce qui est arrivé chez les anciens, par rapport à l'art qui représente la nature par la forme matérielle des corps. Aussi, lorsque nous n'avons que le mot de sculpture (1) pour exprimer cet art, les anciens lui avaient consacré plusieurs dénominations prises dans les diversités de l'ouvrage, du travail ou de la matière. (*Voyez* Paragr. II et Paragr. III de cette seconde Partie.)

Un de ces noms indicatifs d'un genre assez particulier pour former une division classique, est le nom de *toreutique*. Mais on ne saurait dire à combien de méprises il a donné lieu, même chez les écrivains de l'antiquité, qui l'ont employé souvent par abus de synonymie, ou par oubli de sa signification originaire.

La toreutique ayant été une des divisions les plus anciennement cultivées de l'art de

(1) Le mot *statuaire* n'a été reçu jusqu'ici que comme adjectif. *Voy.* le Dict. de l'Acad. franç.

sculpter, une des plus riches et des plus curieuses, et la partie dont j'ai entrepris l'histoire (je veux dire la statuaire en or et ivoire), en étant une dépendance, je n'ai pu me dispenser de développer avec quelques détails les notions qui peuvent répandre la lumière sur un objet que l'incertitude étymologique, les abus du langage, l'imperfection de l'histoire de l'art antique, les recherches incomplètes des critiques modernes, et le manque d'applications tirées de la pratique de l'art, ont contribué à obscurcir.

Quelquefois la connaissance positive de la source d'un mot, facilite l'intelligence de sa signification; quelquefois aussi le résultat d'une semblable recherche n'indemnise pas de la dépense. Même dans les langues originales, l'étymologie est souvent une clef trompeuse. La racine d'un mot peut ne dévoiler qu'une partie infiniment petite et tout-à-fait insignifiante des choses que le mot exprime. Il n'y a lieu sans doute à aucune incertitude, en chaque genre d'art, pour ceux qui le professent; et, tant que l'art est vivant ainsi que sa langue, la confusion des idées est peu à craindre.

Mais si les rapports qui constituaient l'ensemble des idées dont se composait l'art, ou le genre d'art signifié par une dénomination chez un peuple ancien, ont cessé d'exister ou d'avoir cours; et si à cette désuétude se joint aussi celle de la langue, qui lui avait affecté tel ou tel nom, il faudra bien se garder de croire que les seules ressources de l'étymologie puissent rendre un compte fidèle de tout ce qu'exprimait autrefois ce nom. La notion étymologique peut contribuer, il est vrai, à nous mettre sur la voie de l'acception générale d'un terme d'art devenu obscur. Toutefois, pour en bien particulariser le sens, pour lui trouver, dans d'autres temps et dans un autre langue, son véritable équivalent, il faut recueillir avec soin, parmi les indications historiques des arts de ce peuple et de ses ouvrages, le plus qu'il sera possible de ces rapports légers, mais distinctifs, qu'une expression, toute vague qu'elle fut, rendait alors sensibles, et retraçait facilement à tous les esprits.

Comme il est bien certain que dans le sujet dont il s'agit, l'étymologie grammaticale du mot *toreutique*, ne peut donner que la moindre partie des notions nécessaires à l'intelligence des choses qu'il exprimait, je ne m'appesantirai pas long-temps sur cette recherche.

Saumaise (1) a déployé beaucoup d'érudition dans cette matière; mais les citations qu'il s'est plu à multiplier, ont pour objet, plutôt de constater les différents emplois de ce mot par les auteurs, que de rendre raison de ces différences. Le résultat le plus positif de ses recherches est que les verbes τορεύω et τορνεύω ne sont point des synonymes; que le premier se rapporte à l'art de la sculpture, et le second au procédé du tourneur. Cette distinction, toute simple qu'elle peut paraître, avait toutefois besoin d'être appuyée de preuves, puisque sur ce point il existe de nombreuses méprises dues, soit aux auteurs eux-mêmes, soit à leurs copistes, soit à leurs commentateurs. On ne doit pas s'étonner de la confusion établie entre deux mots techniques sortis de la même racine, et semblables par leur désinence, lorsqu'on voit Winckelmann, dans la première édition de son Histoire de l'Art, adopter lui-même cette erreur grammaticale (2). *Phidias*, y est-il dit, *inventa cet art appelé par les anciens* toreutice, *c'est-à-dire l'art de tourner.* A la vérité, le

(1) Salmas. Plinian. Exercit., pag. 735.

(2) Stor. dell' arte. Ed. de C. Fea, lib. IV, cap. 7. Hist. de l'Art. Trad. d'Hubert, tom. II, pag. 64.

célèbre antiquaire s'est rétracté depuis; mais j'aurai occasion de faire voir que ses nouvelles idées sur la toreutique ne sont guère plus satisfaisantes.

Pour ne parler ici que de ses recherches étymologiques sur ce mot, voici ce qu'il avance dans sa seconde édition : « Les mots τορευτικὴ, τόρευμα, et autres employés pour dési-« gner les ouvrages et les artistes en ce genre de travail *(qui, selon lui, est le bas-relief)*, ne « dérivent point de τορνὸς, l'instrument du tourneur...... la racine de cette dénomination « est τορὸς, *clair*, *distinct*, épithète qui s'applique à la voix. C'est pourquoi on donne ce nom « aux travaux en relief, par opposition au travail en creux des pierres précieuses (1), etc. »

Est-ce une fausse idée de la toreutique qui a porté Winckelmann à cette méprise étymologique, ou celle-ci a-t-elle égaré son jugement sur la chose même? Evidemment l'espèce de son étymologie est mal choisie. Il n'est point naturel qu'un terme technique aussi ancien ait eu en Grèce une origine aussi métaphorique. Cette sorte d'emprunt fait aux qualités abstraites d'un sujet, pour désigner les qualités matérielles d'un autre, ne put avoir lieu dans la formation d'un mot qui appartient aux procédés primitifs de l'art. Les mots, dans l'enfance des sociétés, ne se composent pas de rapports aussi détournés : mais l'application du sens métaphorique de l'adjectif τορὸς, *acutus*, *penetrans*, *perspicuus*, *clarus*, au travail du bas-relief, est-elle bien vraisemblable? Ce mot, comme on voit, signifie au sens simple, *aigu*, *pénétrant*, parce qu'il vient de τρέω, τερέω, τείρω, *perforo*. Au figuré, comme le dit Winckelmann, il s'applique particulièrement à la voix, et alors il veut dire *facile à distinguer*, parce que les voix qu'on appelle aiguës, se font entendre aisément. Il en serait de même, selon lui, des ouvrages de bas-relief, comparés aux ouvrages en creux. Mais, pour qu'un rapport aussi éloigné pût établir entre le mot et l'étymologie supposée, l'analogie dont il s'agit, il faudrait d'abord que le mot *toreutique* n'eût pas dû être employé à désigner d'autres travaux en sculpture que ceux du bas-relief, et nous verrons précisément le contraire : ensuite, que le mot eût dû être appliqué à toute espèce de bas-relief, quelle que fût sa matière, pierre ou métal, puisque la propriété d'être visible, est la même en tout genre de matière : et cependant il est certain que, hors les cas de quelques impropriétés synonymiques, c'est toujours à désigner les ouvrages en métal qu'on trouve ce mot employé.

Le terme dont il s'agit, ainsi que le genre de travail et d'ouvrage qu'il désigne, étant des plus anciens dans la langue et dans les arts de la Grèce, il est beaucoup plus naturel d'assigner pour étymologie à la toreutique le substantif τορὸς, *instrumentum ad perforandum*, dérivé de τρέω, τείρω, τερέω, *perforo*. Saumaise donne avec raison la même racine aux mots τορνὸς et τορνεύω, et cette parité d'origine a dû faciliter la confusion entre les deux mots.

Ainsi, étymologiquement définie, la toreutique est simplement l'art de travailler avec le *toros* (2). Cela est plus conforme aux lois de l'étymologie d'abord, et ensuite à son esprit. L'instrument d'un art existe avant l'ouvrage qui en est le résultat, à plus forte raison avant les propriétés de l'ouvrage. Le terme qui désigne l'instrument est donc celui qui a dû former les autres termes, et l'adjectif n'a dû venir qu'après le substantif.

Il n'est pas indifférent d'observer ici d'avance que les mots latins correspondants à

(1) Stor. dell' art., lib. VII, cap. 1.

(2) C'est de la même manière que se sont formés les mots γλυφεὺς, γλυφὴ, *sculptor*, *sculptura*, et qui procèdent de γλάφω, *cavo*, *fodio*.

ceux de τορεύω, τορευτὴς, τόρευμα, τορευτικὴ, ont dans leur formation la même analogie. *Cælare*, *cælator*, *cælatura*, expriment un procédé et un genre de travail semblables. Il est remarquable aussi que l'emploi de ces mots a donné lieu, chez les écrivains latins, à une métonymie qui a jeté la même incertitude sur le sens propre de la chose. Mais on ne saurait douter non plus que l'étymologie de *cælatura* ne soit le mot *cælum*, outil ou instrument propre à creuser, ainsi que l'indique le mot κοῖλος, *creux*, d'où est venu aussi le nom du ciel, *cælum*, ainsi dit de sa prétendue *cavité;* car il ne faut pas croire Varron, qui fait au contraire venir *cælum* de *cælare*, parce que le ciel est comme gravé et ciselé par les étoiles; c'est Pline (1) qui nous a conservé cet exemple, entre tant d'autres, de l'abus que les anciens semblent s'être plu à faire de l'étymologie.

Je bornerai là ce que j'ai à dire de celle du mot *toreutique*. Ici, comme dans bien des cas, la notion étymologique est d'un léger secours pour l'intelligence de la chose : c'est qu'elle n'est souvent qu'un centre d'où partent plusieurs routes, et seulement le point de départ des idées renfermées dans un mot. Si l'origine du mot qui nous occupe, ne nous a indiqué autre chose que le procédé le plus vague de l'art de sculpter, nous verrons toutefois qu'il n'est pas indifférent d'avoir aperçu, et que c'est cela, et que ce n'est que cela. Il est des notions élémentaires qui paraissent stériles, mais elles ne sont pas sans profit, sur-tout quand elles préservent des dangers du paradoxe. Celle-ci aura au moins cet avantage, si elle peut servir à désabuser sur la spécieuse origine que Winckelmann avait donnée à la toreutique, et qui a contribué à jeter la plus grande confusion dans ce sujet.

L'emploi que les écrivains anciens ont fait du mot *toreutice*, et de *cælatura* qui lui correspond en latin, est sans contredit ce qui peut le mieux nous mettre sur la route du véritable sens et du mot et de la chose. Cette recherche toutefois, si elle n'était accompagnée des notions positives de l'art, pourrait encore, ainsi qu'on le verra dans le paragraphe suivant, laisser le critique dans une assez grande incertitude. Les équivoques de mots et les abus du langage ont été si fréquents en ce genre, que l'érudition des textes ne saurait guère conduire qu'à un résultat vague et peu satisfaisant.

J'ai déja parlé de l'équivoque qui a eu lieu entre les mots τορεύω et τορνεύω. On ne veut pas nier que le procédé du tour n'ait pu avoir lieu à l'égard d'un certain genre d'ouvrages. Si dans le récit d'un écrivain il s'agit, par exemple, de vases, il sera possible d'admettre qu'il a en vue l'opération du tourneur. Quand Athénée dit (2) ποτήριον τόρνευτον, sans être obligé de supposer ici une faute de copiste, on avouera que l'auteur a pu être conduit à l'emploi de ce mot par une fausse analogie. Je dis fausse, parce qu'il s'agit dans cet endroit de vases de métal soudé, et qu'on ne dut pas autrefois employer plus qu'aujourd'hui le tour dans l'orfévrerie, si ce n'est pour les plus légers détails. Mais, quelques lignes plus bas, le même écrivain parle d'un *scyphus*, orné de figures dessinées par Parrhasius et gravées par Mys, représentant la prise de Troie, et il dit (3), τεχνικῶς ἔχοντα Ἰλίου ἐντετορνευμένην πόρθησιν. Ici le mot τορνεύειν ne peut s'appliquer qu'à la sculpture des bas-reliefs, et l'idée de tour devient tout-à-fait inadmissible. On en dira autant du passage dans lequel Plutarque décrit ce palmier de bronze qu'on voyait à Delphes, et sur les racines duquel étaient sculptées des grenouilles et des hydres (4), οἱ περὶ τὴν ῥίζαν ἐντετορνευόμενοι βάτραχοι καὶ ὕδροι. Le traducteur latin n'a pas manqué de traduire *torno insculptæ*.

(1) Plin., lib. II, cap. 4. — (2) Fragm. Athen. Casaub. animadv. in Athen., lib. XI, cap. 4. — (3) *Ibid.* — (4) De Pyth. Oracul. init.

Ces méprises sont trop fréquentes pour que je m'arrête à en multiplier les exemples [1]. Mais Saumaise a été jusqu'à penser que l'équivoque du mot grec avait passé chez les meilleurs écrivains latins, dans l'application qu'ils ont faite à quelques ouvrages, des mots *tornus* et *tornare*. Le célèbre commentateur [2] dont je parle, soupçonne Virgile d'avoir fait un faux emploi du premier de ces mots dans ce vers : *Lenta quibus torno facili superaddita vitis.* Ce qui paraîtrait le prouver, ce serait le vers même de Théocrite imité par le poète latin, et où l'instrument est désigné par le mot γλύφανον, qui n'exprime rien de précisément conforme à l'opération du tour. Il est assez difficile de comprendre comment cet instrument, de quelque façon qu'on l'imagine, pourrait exécuter en bois, les anses composées d'acanthe, des vases dont il s'agit ici. Aussi Saumaise croit-il que Virgile aurait dû cette méprise aux grammairiens [3]. L'erreur des écrivains latins aurait été alors celle même de leur langue, qui aurait fait (comme il arrive trop souvent en tout pays) une fausse version d'un terme étranger. Si cela était, on expliquerait peut-être fort simplement par là, le *male tornatos incudi reddere versus* d'Horace, sans recourir aux changements proposés par Bentley, de *tornatos*, en *ter natos* ou *formatos*.

La méprise dont on vient de parler, n'est pas toutefois la plus difficile à reconnaître et à éviter, lorsqu'on cherche dans les textes des auteurs le vrai sens du mot *toreutique*. Je ne m'y suis un peu étendu que parce que l'idée de tour a égaré aussi dans cette matière le jugement du célèbre M. Heyne, qui, ainsi que nous le verrons en son lieu, avait imaginé d'expliquer par le mécanisme du tour les travaux de la statuaire en or et ivoire.

Ce qu'il faut le plus signaler dans l'emploi du mot *toreutice*, ou de son correspondant en latin *cælatura*, c'est l'abus tout naturel de la synonymie. Il ne suffit pas en effet de reconnaître que le mot dont il s'agit, sous quelque forme qu'il se présente, s'applique toujours à l'art de la sculpture : cette notion est trop vague à l'égard d'un art qui chez les anciens comporta de nombreuses divisions. Il est un autre point que la critique en cette matière rend tout aussi incontestable, c'est que *toreutique*, chez les écrivains grecs, s'entend nécessairement de cette partie de l'art de sculpter qui s'exerça sur les métaux. Cette seconde notion s'appuie sur tant de faits, de citations et d'exemples, que je me dispenserai d'en faire une énumération expresse. La suite de la discussion en reproduira un très-grand nombre ; et le lecteur, s'il veut d'avance vérifier cette notion, peut consulter les passages recueillis par Saumaise [4], et par M. Heyne [5].

Plusieurs de ces citations servent à confirmer l'abus de la synonymie dont je parle. Ainsi Plutarque, qui s'est servi du mot τορεία dans sa véritable acception, en parlant d'une agraffe d'or, ἐν τέχνους τορείας παίγνιον, l'emploie abusivement à désigner des ouvrages de terre cuite, comme dans ce passage : σκεύη κεράμεα..... περιττῶς εἰργασμένα γλυφαῖς τισι καὶ τορείαις. Strabon a usé de même du mot τόρευμα [6], en parlant des vases de terre cuite trouvés dans les fouilles de Corinthe, ὀστράκινα τορεύματα. Théophraste, pour désigner ceux qui travaillent la pierre [7], dit, γλύπται καὶ τορεύται καὶ πρίσται ; Clément d'Alexandrie appelle τορευτικὸς celui qui travaille en pierres fines [8]. *Toreuma*, transporté dans le latin, a éprouvé le même abus

(1) *Hæ voces*, a dit M. Facius, en parlant de τορεύω et de τορνεύω, *centies permutantur* (*Excerpt. e Plutarch.*, pag. 113). — (2) *Vid. ut suprà*, pag. 735 et seq. — (3) *An* γλύφανον *Virgilius tornum latinè vertit, quia grammatici* τορνεύειν *etiam* γλύφειν *exponunt*, *et* τορνεύτας γλύπτας. — (4) *Salmasii Exercitat. vid. ut suprà.* — (5) Sammlung antiquar. aufsaetze. zweit. stueck., pag. 127. — (6) Strab. Geograph., lib. VIII, p. 585. — (7) Théophrast., de Lapid., § XII. — (8) Clem. Alex. Strom. I, pag. 330.

dans l'emploi qu'on en fait. Martial le prend dans son vrai sens, lorsqu'en parlant de travaux sur métal, il dit : *Nullum Phidiaci toreuma cœli* (1). — *Artis Phidiacæ toreuma clarum;* et il le prend dans un sens détourné, quand il l'applique aux ouvrages de verre et de terre cuite : *Nos sumus audaces plebeia toreumata vitri,* — *Sed surrentinæ leve toreuma rotæ.*

Quelque fréquents que puissent être les abus de ce mot, il n'en faut rien conclure contre sa vraie signification; car dans le nombre de ces abus, sur-tout chez les poètes, il y en a qui tiennent aux licences de la métaphore. C'est ainsi que nos mots *ciselure* et *gravure*, qui correspondent plus ou moins au mot *toreutique*, et sont élémentairement affectés au travail sur métal, se trouvent assez fréquemment appliqués à d'autres travaux et à d'autres matières. Les exemples de cette sorte de métaphore sont trop communs pour qu'on les rapporte.

Le mot *cœlatura*, dans le latin, est, comme on l'a déja dit, la traduction du mot *toreutice*. Rien de plus précis que sa définition par Quintilien : *Cœlatura*, dit-il, *quæ auro, argento, ære, ferro opera efficit* (2). Voilà bien ce que j'appellerai *la sculpture sur métaux*. Mille autorités viennent à l'appui de cette notion. Pline l'a confirmée par une mention expresse. Cependant cet écrivain si bien instruit sur cet objet, et qui a fait un chapitre *de cœlatura*, a employé ce même mot de la façon la plus impropre, si l'on consulte le vrai sens de tous les mots synonymes de sculpture. Dans un endroit, en parlant de frontons ornés de figures en terre cuite, il les appelle *fastigia mirâ cœlaturâ* (3); et ailleurs il use du mot *cœlavere*, en parlant des travaux en marbre du tombeau de Mausole (4) De même l'instrument du *cœlator*, *cœlum*, qui, comme on l'a vu, correspond au *toros* du *toreutes*, et par conséquent ne doit s'appliquer qu'au métal, est employé par Stace au lieu du mot *scalptrum*, pour parler du travail des statues de marbre de Praxitèles...... *laboriferi vivant quæ marmora cœlo* (5) — *Praxitelis.*

Que conclure de ceci? Deux choses, ce me semble. L'une, que les abus qu'ont pu faire les écrivains d'un mot quelconque, ne doivent pas empêcher d'en fixer la véritable acception, quand, par le secours de l'étymologie, de la synonymie et de l'analogie, on peut parvenir à comparer la chose exprimée au mot qui l'exprime; l'autre, que c'est par cette comparaison qu'il faut tenter de rendre au mot *toreutique* l'ensemble et la totalité des idées qu'il renfermait, et qu'il faut beaucoup moins chercher la connaissance de la chose dans celle de tous les emplois du mot en détail, que le sens propre et la signification du mot par l'intelligence de la chose en général.

C'est ce que nous prouveront encore mieux les efforts infructueux des savants qui, par la seule érudition des textes, ont tenté d'éclaircir les obscurités de ce sujet.

(1) Mart. 4, 39. — (2) Quintil. Inst. Orator., lib. XI, cap. 21, 9. — (3) Plin., lib. XXXV, cap. 12. — (4) Plin., lib. XXXVI, cap. 5. — (5) Stac. Sylv., lib. IV. *Hercul. Epitrapez.*

PARAGRAPHE II.

De l'insuffisance de l'érudition des textes pour expliquer ce que fut la toreutique et en faire connaître la nature. De la méthode à suivre pour trouver le sens propre de ce mot, et l'idée qu'il exprime.

Je ferais un trop long article, si j'entreprenais de rendre compte, avec quelque détail, de toutes les opinions plus ou moins contradictoires entre elles, émises par les antiquaires et les commentateurs qui, aidés de la seule érudition des textes, ont voulu démêler et saisir le vrai sens du mot *toreutique* ou de ses correspondants, la totalité des notions qu'ils renferment, et dissiper les obscurités qui enveloppent cette matière. Ces obscurités proviennent moins encore de l'ambiguité des mots que de la complication du sujet. On a voulu d'abord fixer la signification du mot *toreutique*, comme s'il ne devait exprimer qu'une seule idée et une notion simple, tandis qu'au contraire cette idée et cette notion sont des plus composées. On a prétendu ensuite rendre ce mot par un seul mot, tandis que dans la langue des arts modernes il ne se trouve aucun terme correspondant qui puisse en devenir l'équivalent. Qu'est-il résulté de là? que l'espèce ou la somme d'idées ou de notions attachées à l'un ou à l'autre des termes par lesquels on a traduit le mot *toreutique*, en a dénaturé l'acception, au lieu de l'expliquer. D'ailleurs on conviendra que pour faire sortir d'une réunion de textes et de passages la notion d'un mot équivoque, il faut commencer par avoir au moins une idée approximative de la chose exprimée; sinon l'on attendra vainement que l'idée qu'on n'a point, éclaircisse le mot que l'on comprend mal.

Comme il me semble que telle a été la position des critiques dans l'interprétation de ce sujet, et comme l'exposé de la méthode des plus célèbres d'entre eux, et de ses résultats, m'a paru propre à indiquer la route qu'il faut suivre, en montrant celle qui a dû les égarer, je vais très-sommairement rapporter les principales opinions parvenues jusqu'à ce jour à ma connaissance, sur l'explication de la toreutique.

Henri Étienne se présente à nous comme un des premiers auteurs, parmi les modernes, de la confusion établie, ainsi qu'on l'a déja vu, entre les mots qui se rapportent à l'art de la toreutique, et ceux qui désignent l'art du tour. Selon lui, les passages de Pline sur Phidias et Polyclète, dont je donnerai plus bas une nouvelle explication, se rapportent à l'*ars tornatoria*.

Saumaise et Hardouin (1) n'ont réussi, en rapprochant l'un après l'autre les mêmes textes, qu'à rassembler les difficultés du sujet, à les montrer sans les résoudre. On doit dire que, par la force de leur jugement et par l'analogie de certains passages, ils touchent quelquefois le nœud de la question; mais l'analyse même les empêche de s'y arrêter, faute de notions synthétiques et de connaissances positives sur l'art; ils tournent autour de l'explication, ou restent à côté d'elle. Saumaise finit par croire que la toreutique est l'art

(1) Salmasii Exercit. Plinian. in Solin., pag. 735. — Hard. Plin., lib. XXXIV.

de faire de petites figures en bas-relief sur des vases, et voici comment il se trouve conduit à cette conclusion : « Pline (dit-il) avance que Phidias fut le premier qui ouvrit la route « de la toreutique. Ailleurs il appelle toreuticiens ou *cælatores* (ce qui est l'équivalent) « ceux qui ont orné de petites figures les vases et sur-tout les vases d'argent; or Phidias « avait fait des ouvrages, tels que *le Trone d'Olympie*, ornés de petites figures en bas-relief. « Ce fut par conséquent lui qui mit en vogue la pratique de ce genre d'ornement, qui, « appliqué aux vases, s'appela toreutique. *Hoc modo aperuisse toreuticen, et viam ostendisse « illi arti quæ minora signa et sigilla in scyphis et poculis argenteis cælaret : quæ ars græcis « propriè* τορευτική. »

A cette conclusion de Saumaise, que *la toreutique est l'art d'orner de figures la vaisselle d'argent*, on pourrait opposer d'avance, par les notions les plus communes de l'art en Grèce, que long-temps avant Phidias, la pratique d'orner avec des bas-reliefs les vases de métal était fort répandue; ce qu'Anacréon nous prouve surabondamment par plus d'un passage: que par conséquent cette pratique n'avait dû à Phidias ni son origine, ni l'application qu'on en fit à l'ornement des vases. Mais ces raisons trouveront ailleurs leur développement.

Aucun archæologue n'a peut-être moins approché du but de cette recherche que M. de Caylus, dans sa dissertation sur ce qu'il a appelé la Gravure des Anciens.

On a bien raison de prétendre que les idées sont aussi dans la dépendance des mots. Il est certain que toutes les fois qu'une idée fixée par un mot dans une langue, manque dans une autre d'un signe également propre à son expression, cette idée perd de sa précision, et devient confuse à l'esprit. On est alors obligé de se servir de termes qui ne représentent la chose ni avec la même étendue, ni sous le même aspect. Ainsi M. de Caylus n'ayant donné au mot *cælatura* en latin d'autre correspondant que le mot *gravure* en français, n'a jamais eu en vue, dans les passages où le mot latin est employé, que ce que nous entendons par gravure linéaire en creux, ou gravure sur métaux. Selon lui, par exemple, *tous les sujets qu'Homère a décrits sur le bouclier d'Achille, doivent être supposés*, dans l'esprit du poète, *gravés selon le sens propre que nous donnons au mot* graver; c'est-à-dire, en dessin fait par tailles. De là est résulté que le célèbre antiquaire a presque entièrement séparé l'idée de la *cælatura* et la notion des ouvrages auxquels cet mot s'applique, chez Pline, de l'idée du relief, et de la notion qui réunit cet art et ses travaux à la sculpture. Borné par un cercle trop étroit, il n'a pu voir dans le mot qui fut l'objet de son interprétation, qu'un travail d'ornement et de petits objets quelquefois en saillie, mais le plus souvent gravés en creux ou sur pierre fine; et lorsque les sujets auxquels le mot *cælatura* est appliqué, lui ont paru sortir des limites où il s'est renfermé, il a attribué l'emploi de ce mot à une confusion des notions de la gravure et de la sculpture. J'espère prouver que la *cælatura* des Latins, et encore plus la *toreutice* des Grecs, formant une division synonymique du règne de la sculpture, embrassa une multitude de travaux, dans lesquels se trouvaient sans doute compris, mais comme une partie l'est dans le tout, ceux que nous exprimons aujourd'hui par *gravure sur métaux*.

Je ne parlerai point ici de toutes les méprises grammaticales dans lesquelles est tombé M. de Caylus, en opérant, non sur le texte même de Pausanias, mais sur la traduction

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. XXXII, pag. 764

française. Il suffit de dire que plus d'une fois le traducteur s'étant servi par liberté métonymique du mot *graver*, pour rendre les termes grecs ἐπειργασμένα ou ἐμπεποιημένα, qui s'appliquent à des ouvrages en pierre, le critique a cité ces passages en témoignage de l'emploi de la gravure dans les monuments dont il s'agit.

Cet exposé prouvera, je pense, que l'érudition littéraire de M. de Caylus, en cette matière, ne lui avait été d'aucune utilité. Le seul profit à tirer de cet écrit, est peut-être dans l'aveu fait par l'auteur lui-même, de l'embarras où il s'est trouvé. *Il résulte de ces observations* (dit-il en finissant) [1], *que les anciens ne s'étant point assujétis à des définitions précises sur ces parties inférieures de l'art, on ne peut juger de ce qu'ils ont écrit en cette matière, avec la certitude et la précision qu'on aime à trouver ou du moins à espérer dans les objets de son étude. Et comme il est toujours avantageux de savoir à quoi l'on peut s'attendre sur une matière, j'ai cru devoir présenter un grand nombre de passages, pour convaincre de l'embarras que ces détails peuvent causer, et j'en ai profité en faveur de ceux qui se trouveront dans la nécessité de traiter ou d'examiner ces sujets.*

Si quelque chose sert encore à prouver combien peu l'érudition des textes, sans celle de l'art, est capable de dissiper les ténèbres de ce sujet, c'est la dissertation de M. Heyne sur la Toreutique [2]. Le savant professeur a rapproché dans cette matière plus de passages encore que n'avaient fait ses prédécesseurs. Il avoue que plus d'une fois le mot *toreutique* l'avait embarrassé dans ses recherches sur les arts des anciens, et qu'il n'avait pu réussir à s'en former une idée nette, *ohne das ich sie recht zu fassen wuste.* C'est pour y parvenir qu'il a résolu d'examiner la chose à fond, et la véritable signification des mots τορεύειν, τορευτής, ainsi que de leurs correspondants en latin, *cælare*, *cælator*, *cælatura*, etc. On s'attend en conséquence à voir sortir d'un examen aussi précis, fait par un critique aussi savant, sinon la connaissance certaine de la chose en question, au moins le fil qui pourrait guider dans sa recherche. Mais le résultat partiel de cet examen, sous chacun des rapports où le mot à interpréter se présente au critique, est que sa signification dans chaque passage lui paraît toujours incomplète, ou contradictoire avec d'autres passages.

M. Heyne croit d'abord que l'idée de toreutique ne peut s'étendre ni à la gravure en creux, ni aux travaux d'orfévrerie qui dépendent de la gravure. Généralement j'ai trouvé, dit-il, que τορεύειν doit s'entendre des bas-reliefs : *Ist ueberall* τορεύειν *von erhabnen bildwerk zu verstehen.* Il lui paraît incertain ensuite si ce mot ne doit pas signifier plus particulièrement de petites figures en ronde bosse. *Ob nicht* τορεύειν *von ganz runden zumal kleinen figuren zu verstehen seyn durfte.* Un passage de Pausanias [3] où le mot ἐτόρευσεν est employé à l'égard d'un enfant de ronde bosse en bronze doré, vient tout de suite jeter un nouveau doute sur la conjecture précédente. L'auteur se laisse aller aux mêmes incertitudes sur les mots latins *cælare*, *cælatura.* Il se borne à rapporter des passages où ces mots s'appliquant à plus d'une sorte de matière et à plus d'une espèce d'ouvrage, lui paraissent offrir une contradiction réelle entre eux.

Passant à l'emploi que Pline a fait du mot *toreutique*, il pense que pour en déterminer le sens, il faut avoir égard en partie aux circonstances qui l'expliquent, en partie à l'usage de la langue. Par exemple, dit-il, lorsqu'on songe que τορεύειν et *toreuma* se rapportent à

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., tom. XXXII, pag. 785.

(2) Von der Toreutik insonderheit beym Plinius. — *Samml. antiquarisch. aufsätz. zweit. stuck.*, pag. 127.

(3) Pausan., lib. V, cap. 17.

des ouvrages de fonte et à des bas-reliefs en argent, on doit conclure qu'il ne s'agit là ni d'ouvrages au tour, ni de travail au ciseau. Quand, dans le passage de Pline qui regarde Phidias, on lit qu'il fut l'inventeur de la toreutique, cet écrivain a voulu dire que Phidias est justement regardé comme le premier grand maître dans l'art de la fonte, *Phidias werde billig für den ersten grossen meister im guss in bronze gehalten.*

Ainsi, selon M. Heyne, voilà que le mot *toreutique* a dû signifier l'art de couler des statues en bronze; et cette opinion il l'a formellement reproduite dans sa Dissertation sur les Ecrivains de l'art suivis par Pline. Il y est dit en note, *Antigonus qui de Toreutice, dass ist von der kunst im guss der metalle insonderheit in bronze.*

Toujours indécis, le savant critique se demande si la toreutique est l'art du relief ou du creux. *Bedeutet das wort vertiefte oder erhobne arbeit.* Ailleurs, il ne sait si c'est le moulage et la fonte en bronze, *Formen und Güssen;* ailleurs, si c'est la ronde bosse ou le bas-relief, *ganz runden an erhobnen figuren*, ou bien des figures en petit, *kleinen figuren.* M. Heyne a persisté ainsi jusqu'au bout dans un système d'explication particularisée. Comme la nature complexe du sujet échappe à chacune des manières de le saisir en détail, après avoir interrogé vainement chaque passage en particulier pour en obtenir l'idée entière de la toreutique, au lieu de dire ce qu'elle fut, le savant professeur s'est contenté de dire ce qu'elle lui paraît n'avoir pas été; et il conclut de ses recherches, que la toreutique n'embrassa ni la sculpture en bois, ni la sculpture en ivoire, ni le travail des pierres dures, ni les ouvrages dépendants de l'art du tour.

On ne sait jamais mieux ce qu'une chose n'est pas, que lorsqu'on sait bien ce qu'elle est. La suite montrera, je l'espère, que quelques-unes des parties, exclues de la toreutique par ce résultat, telles que la sculpture en bois et en ivoire, entraient au contraire dans ses attributions. Nous verrons en effet que si l'idée élémentaire de toreutique emporte avec soi celle du travail sur métaux, cependant l'art de faire et de fondre les statues de bronze *(statuaria in œre)* n'y fut pas compris. De même, certains travaux, quoique étrangers sous le rapport de la matière à la sculpture sur métaux, s'y trouvèrent associés de fait, par l'analogie du genre d'ouvrages qui en étaient le produit, et aussi par la similitude du procédé technique.

Jusqu'ici nous avons vu que Saumaise, Hardouin, Caylus et Heyne, en recueillant les citations et les passages des écrivains, n'ont fait que rassembler des nuages, au lieu de faire jaillir la lumière sur ce sujet. Je vais parcourir plus rapidement les opinions des critiques plus récents.

Dans le tome VI *des Antiquités d'Herculanum*, page 257, on trouve un chapitre intitulé *de l'Origine et de l'Usage des Bas-reliefs appelés par les Grecs* Toreumata. Ce titre, qui promet ce que le chapitre ne tient point, comprend une preuve de plus de l'incertitude des notions émises par les antiquaires modernes sur la toreutique. Il n'est point vrai que le mot *toreuma* ait été en grec le nom propre de *bas-relief.* C'est par le mot τύπος, et ses composés πρόςυπος, ἔκτυπος, ἔντυπος, que les Grecs exprimaient les travaux divers que nous spécifions par le mot *bas-relief* (1). *Toreuma* sans doute a pu s'appliquer à des *bas-reliefs* de métal, non en tant que l'ouvrage était de bas-relief, mais en tant que le bas-relief était un ouvrage de métal. Nous avons déja vu que *toreuma* se disait aussi de la vaisselle

(1) Voy. Mus. Pi. Clement., tom. IV, pag. 75. — Facius excerpt. ex Plutarch., pag. 215.

et des vases de métal ornés de sculptures. C'est dans ce sens que Cicéron a dit [1] : *Habere eum perbona toreumata*, et nous avons cité le vers de Martial, qui emploie le même mot à désigner des vases de verre. On aurait tort d'en conclure que *toreumata* ait signifié dans son sens propre des vases. S'il les désigne, c'est uniquement par l'effet de la métonymie qui, mettant la cause à la place de l'effet, transporte à l'espèce et à l'objet travaillé, le nom du genre d'art et de travail, comme lorsqu'on dit pour *tableau* et *planche gravée*, une *peinture*, une *gravure*. Rien donc à conclure du chapitre des académiciens d'Herculanum, sinon qu'ils ont cru, avec beaucoup d'autres, que la toreutique était l'art de faire des bas-reliefs.

Je vais me contenter de citer ici la seconde manière d'interpréter la toreutique, par laquelle Winckelmann a réformé sa première opinion sur ce sujet. « La toreutique, « dit-il [2], désigne un travail en bas-relief différent de celui des pierres en creux ἀνάγλυφον.... « Et comme cet art embrassait principalement les petits objets d'ornement, c'est pour « cela que Plutarque [3], parlant d'Alexandre, troisième fils de Persée, dernier roi de Macé- « doine, qui s'était rendu célèbre à Rome par de semblables travaux, a joint le mot τορεύειν « à celui de λεπτούργειν, *cioè lavorar in cose minute.* »

Ainsi, voilà que, selon la seconde opinion de Winckelmann, la toreutique est devenue l'art de faire de petits ornements en bas-relief. C'est, à ce qu'il paraît, aussi l'avis de M. Carlo Fea. On trouve effectivement sur ce passage une notice dans laquelle le savant éditeur, reproduisant le raisonnement de Saumaise, rapporté plus haut, conclut également du passage célèbre de Pline sur Phidias et Polyclète, que le premier de ces artistes avait introduit, par les travaux du trône d'Olympie, l'usage habituel des bas-reliefs, et en conséquence il reprend M. Falconet d'avoir fait dire à Pline, que Phidias *avait été le premier à découvrir et à enseigner l'art de faire des bas-reliefs en métal.*

M. Falconet, traduisant deux des quatre passages de Pline, où cet écrivain emploie le mot *toreutique*, passages qui seront l'objet d'un des paragraphes suivants [4], s'est trouvé conduit par la force des choses, à donner aux mots *toreutice* et *toreutas* la signification générique, qu'ont en français les mots *sculpture* et *sculpteur.* Mais dans les deux autres passages relatifs à Phidias [5], le même traducteur rend *toreutice* par l'art de *ciseler*; et, à ce propos, il ne manque pas de reprocher à Pline d'avoir attribué à Phidias l'invention de la ciselure, tandis qu'il est notoire, par d'autres ouvrages antérieurs à cet artiste, qu'elle était fort répandue avant lui. M. Falconet ayant, dans les deux premiers passages, corrigé le mot *toreutas* par celui de *sculptores*, et, d'après un manuscrit de Pétersbourg, celui de *toreutice* par ces mots *in aliâ arte*, il est visible que son interprétation de la toreutique ne se trouve que dans l'explication des deux autres passages; et, d'après cela, la toreutique n'aurait été, selon lui, que l'art de la ciselure [6].

Ernesti, dans son Archæologie [7], annonce par sa seule division de l'art, en *toreutique plastique*, *peinture* et *architecture*, que, sous le mot dont la notion nous occupe, il comprend toute la sculpture moins la plastique. On voit effectivement plus loin que ce savant, d'après le passage de Pline relatif à Phidias (*Voy.* Paragr. VII), a pris le parti de trancher ainsi toute difficulté sur les interprétations partielles, et du mot, et de la chose. *Patet autem latè toreutices* (dit-il), *continetque* 1° *statuariam in saxo et marmore, unde fiunt signa;*

(1) Cicer. in Verr. de Signis, cap. 18. — (2) Ce paragraphe a pour titre : *Piccoli intagli rilevati in avorio.* Stor. dell' arte, tom. II, pag. 10. Edit. de C. Fea. — (3) Plutarch. in vitâ AEmil. (4) Voyez ci-après Paragr. VII. — (5) Voy. *ibid.* — (6) OEuvres de Falconet, tom. III, pag. 80. — (7) Jo. Aug. Ernesti Archæolog. litterar., p. 58.

2° *cœlaturam in eodem, in gemmis, metallis, ebore scalpendis, quæ sunt opera cœlata toreumata, etc.*; 3° *sculpturam in ligno, quæ facit sculptilia;* et il ajoute : *Quanquam in his verbis non satis constans est et sibi consentiens latinitas.* Selon Ernesti, la toreutique aurait embrassé même la sculpture en marbre.

Il peut être assez curieux de remarquer que, tandis que ce dernier n'en excepte que la plastique, un célèbre archæologue de nos jours, M. Böttiger, dans son Essai d'Archæologie (1), comprend au contraire toute la sculpture génériquement considérée sous le nom de *plastique*, ce qu'annonce son titre *(Allgemeine übersichten und geschichte der Plastik bey den Griechen)*, ainsi que le mot de *plastique* dont il use dans le cours de ses vingt-quatre leçons, sans y avoir donné place à la toreutique.

M. Facius (2) a eu plus d'une fois l'occasion d'interpréter le mot *toreutique* et ses analogues; mais toutes ses interprétations, quoique fort judicieuses, reposent aussi sur les aperçus partiels de la chose en question. *Toreutai* (dit-il par exemple), ou *cœlatores*, sont ceux *qui formas a fundo elevatas, ex metallis, imprimis ex argento fundendo conficiebant.* Généralement il se renferme dans l'idée de bas-reliefs en métal.

Pour ne pas trop allonger cet exposé, je renvoie ici en note (4) le détail fort succinct des opinions de plusieurs autres savants. En les résumant, on voit que l'un a pris la toreutique pour l'art de tourner, l'autre pour la gravure, l'autre pour l'orfévrerie, un autre pour la sculpture en statues de bronze, un autre pour l'art du bas-relief, un autre pour l'art des ornements et des figures en petit, un autre pour l'art de la ciselure, un autre pour l'art de la sculpture en ivoire, un autre pour la sculpture même en marbre, un autre pour le moulage.

Or, déja l'on entrevoit que le défaut de toutes ces recherches et des explications résultantes, consiste en cela, que les critiques se sont attachés partiellement à chacune des

(1) Andeutungen zu vier und zwanzig vorträgen über die Archæologie.

(2) Ex Plutarch. oper. Excerpt., pag. 71.

(3) Selon l'abbé Gédoyn (*Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett.*, tom. IX, pag. 190.), Pline prétend que Phidias fut le premier qui trouva l'art de tourner avec goût, et que Polyclète acheva de le perfectionner. D'après le même critique, ce jugement de Pline ne signifie autre chose, sinon que les ouvrages de Polyclète avaient quelque chose de plus recherché, de plus élégant, de plus fini.

C'est selon le même sens métaphorique que M. Jannon-de-Saint-Laurent, dans une dissertation *Sopra le pietre pretiose degli antichi (Sagg. di dissert. dell' Acad. di Cortona*, tom. VI.), explique le mot *toreutique*. A l'égard des ouvrages désignés par le mot *toreuma*, l'auteur prétend que ce sont des bas-reliefs. Quant aux mots *toreutes* et *toreutice*, c'est-à-dire, l'artiste et l'art désignés par ces mots, il combine son explication de l'idée de bas-relief et de celle de tour, et il prétend que cela exprimait le talent particulier qu'avaient eu quelques artistes de faire tourner leurs figures, de leur donner un dessin arrondi et des formes fuyantes.

M. d'Hancarville (*dans ses Recherches sur les arts de la Grèce*, tom. II, p. 156), à l'occasion du vase *Barberin*, depuis de *Portland*, fait d'une pâte de verre bleue, explique la toreutique par le tour, auquel Phidias aurait donné une nouvelle forme, et que Polyclète aurait perfectionné.

M. Wieland (*über die Ideal. der griechisch. kunst*, tom. XXIV, pag 189), semble aussi faire reposer sur l'équivoque des mots *toreutice* et *torneutice*, l'explication du passage de Pline, relatif à Phidias et à Polyclete.

L'opinion de D. Vincenzo Requeno *(Sagg. sul ristabilim. dell' antica arte de Greci e Rom. Pitt.*, t. II, p. 314), contre celle de Tommaselli, qui prétend que la toreutique était l'art de faire au tour des statues d'ivoire, est que les statues d'ivoire se fondaient, et que *la toreutice fù l'arte del getto.*

Dans le Dict. d'Antiq. de l'Encyclop. Méthod., on trouve *toreutice* / *toreuma* } la sculpture en ivoire.

Forcellini, à l'article *Toreutice*, dit, *arte di lavorar a basso relievo.*

branches, et qu'aucun n'en a embrassé ni saisi le tronc. Cela fut d'autant plus facile, que la notion générale et primordiale de la toreutique, comme la tige enfouie de certains arbres antiques, semble avoir fait place à quelques ramifications, qui ont usurpé le nom et l'idée du tout dont elles n'étaient que les parties. Pour retrouver le tronc et les racines d'une semblable notion, il faut, à l'aide des connaissances techniques, et des documents historiques de l'art, pénétrer plus avant que ne permettent de le faire, soit l'instrument étymologique, soit celui de la critique littéraire. Alors on voit que la toreutique embrassait plus de choses encore que n'en présente le recueil de toutes les explications partielles qu'on a rapportées, et qu'on ne saurait la définir, ni en concevoir l'idée exacte par chacune des parties, et sous aucun des points de vue où l'on s'est borné.

Les synonymes, avons-nous déja dit, ne sont que les expressions des faces diverses sous lesquelles une même chose se peint à l'esprit, et se produit par de nouveaux signes qui en modifient l'idée. Aucune langue n'eut sans doute autant de synonymes de *sculpture,* que la langue des Grecs. Mais tous ne signifièrent pas des parties également importantes. Il faut distinguer entre eux, ceux qui exprimèrent les divisions principales de l'art de sculpter considéré dans un emploi général, important et caractéristique (1), de ceux qui désignèrent seulement des parties de chacune de ces divisions, selon certaines différences plus légères de mécanisme ou d'ouvrage.

Nous verrons tout-à-l'heure, par la classification des parties principales de la sculpture, dont Pline nous a conservé les notions élémentaires, d'après les écrivains grecs qu'il avait sous les yeux, et qu'il cite, qu'on aurait tort de prendre ces dénominations diverses pour des équivalents, par cela que les auteurs s'en sont quelquefois servi indifféremment. Si Phidias a pu être appelé tantôt τορευτὴς, tantôt πλαςὴς, tantôt ἀνδριαντοποιὸς, tantôt γλυφεὺς, parce qu'il s'exerça dans tous les genres de sculpture, chacun de ces mots n'en conserve pas moins son leur acception propre et spéciale. La division de Pline ne permet pas de s'y méprendre pour trois des parties de l'art de sculpter. L'on verra pourquoi la toreutique occupe chez lui une place moins distincte.

Mais, pour en venir à mon objet, c'est-à-dire la méthode au moyen de laquelle on pourra établir le vrai sens du mot *toreutique*, je veux supposer que, par exemple, la notion précise de la plastique (notion incontestablement établie par Pline) fût aujourd'hui le sujet d'une recherche semblable à celle qui a eu lieu sur la toreutique; je suppose que quelqu'un, ignorant la signification de la chose et le sens du mot, non pas dans le rapport abstrait, mais dans son emploi usuel et technique, voulût entreprendre d'y parvenir,

(1) De ces mots synonymes, les uns expriment l'idée générale de l'art, qui consiste dans la formation de l'image et la configuration matérielle : tels sont les mots πλάσσω, πλαςικὴ, appliqués à la sculpture, lorsqu'elle emploie l'argile et les matières molles. Les autres, tels que τορευτικὴ, γλυφὴ et tous leurs composés, se sont formés du nom de l'instrument ou du nom de son action, et indiquent le travail du sculpteur, soit sur les métaux, soit sur les pierres. D'autres désignent l'espèce même de l'ouvrage, comme le mot ἀνδριαντοποία, rendu en latin par *statuaria*, et qui fut affecté à désigner l'art de faire des statues coulées en bronze. Il en est beaucoup d'autres moins élémentaires, dont la formation ou la composition seule nous apprend qu'ils se rapportèrent à de simples subdivisions de l'art marquées par des différences de matières ou de procédés : tels sont entre autres les mots χαλκότυπος, *fabrarius in ære*, λιθουργὸς, λιθοξόος, travailleur ou polisseur en pierre, χρυσουργὸς, ouvrier en or, κηροπλαςὴς, modeleur en cire, ξυλογλυφὸς, sculpteur en bois, ξοανογλυφὸς, en statues de bois, ἑρμογλυφος, faiseur d'hermes, τυποπλαςὴς, ἀγαλματογλυφος

pense-t-on que la méthode suivie par les critiques, à l'égard du mot *toreutique*, lui fût d'un grand secours? Ce serait, on en conviendra, mal procéder à cette recherche, que de s'attacher à découvrir la notion générale de la chose, dans chacune des applications partielles du mot πλάσσω, de ses composés ou dérivés, que de s'enquérir en détail si la plastique fut plutôt l'art de faire des ornements dans les frises et les frontons des édifices, que l'art de faire de petits modèles, ou fut cela plutôt que l'art de mouler, ou plutôt que l'art de faire des vases, etc. etc. Nous qui savons ce que fut la plastique, nous répondrions à celui qui nous interrogerait ainsi, qu'il n'y a point lieu, sur toutes ces choses, à alternative. Instruits par la connaissance précise de l'objet en lui-même, nous dirions qu'il appartient à la signification du mot de nous révéler tous les détails qu'embrassa cette division de l'art, plutôt qu'à ces détails de faire découvrir le sens du mot.

La plastique en effet n'est point l'art de faire telles ou telles représentations des objets: c'est l'art de faire avec des matières molles ou argileuses toutes les représentations qui dépendent du domaine de l'imitation corporelle. La plastique est la sculpture en argile ou en cire. Voilà ce qu'elle fut réputée être chez les anciens, où elle comprit depuis le travail du potier et celui de fabriquer les moules, jusqu'à l'art de faire des figures de tout genre, soit statues, soit modèles de statues, soit de bas-relief, soit isolées dans les édifices, soit en grand, soit en petit, soit en ornement, etc.

La peinture a de même différents genres, qu'on exprime par les mots *huile*, *détrempe*, *fresque*. Qu'un jour à venir le mot de *fresque*, séparé par l'usage du mot *peinture*, se retrouve dans un petit nombre d'écrits, et qu'il soit question d'en retrouver la signification, ne serait-ce pas se méprendre que de procéder à cette recherche, en demandant si la fresque fut l'art des grisailles, plutôt que celui des ornements ou des arabesques, ou si elle ne fut pas plutôt l'art de décorer les voûtes, par cela qu'on trouverait des passages faisant mention de ces divers emplois de la fresque?

Tout ceci tendant à montrer que le mot *toreutique* doit avoir eu un sens plus général qu'on ne l'a pensé, que faut-il faire pour ressaisir l'ensemble de son acception, et redonner de la consistance a l'idée qui y fut attachée? Il faut d'abord, ainsi qu'on l'a fait, constater par les textes des écrivains, ou du moins par leur pluralité, quel dut être l'emploi du mot *toreutique*, mis en parallèle avec l'emploi des autres mots qui désignent les divisions bien reconnues de l'art de sculpter chez les anciens. Reconnaissant ensuite que trois divisions de cet art sont caractérisées chez Pline par des noms spéciaux, et par une attribution soit de travail soit de matière qui est particulière à chacune, il faut voir s'il ne reste pas dans le domaine de l'art, un autre genre d'emploi qui est tout-à-la-fois hors du cercle des autres divisions, et en rapport direct avec les notions déja acquises sur la toreutique. Enfin, pour compléter la certitude de cet aperçu, il faut prouver par la théorie historique de l'art, qu'il y eut une modification de l'art de sculpter, reposant sur certains procédés, dépendant de certaines combinaisons, née de certains besoins, applicable à de certains emplois, cultivée particulièrement à une certaine époque, laquelle modification n'est ni exprimée ni représentée par les noms des autres divisions de l'art, et par les notions qui en dépendent.

Si nous trouvons que cette modification de l'art de sculpter exista, et fut importante et dominante à une époque reculée; si nous découvrons qu'elle forme, par la nature spéciale de son caractère, une véritable division élémentaire de l'art; si les procédés et les

combinaisons qui la caractérisent, si les matières sur lesquelles elle s'exerça, si les dépendances qu'elle seule peut renfermer, et qui ne conviennent à aucune autre, sont d'accord avec la signification que la plus grande partie des textes force de donner au mot *toreutique*, nous serons fondés à penser qu'elle fut une des divisions élémentaires de l'art de sculpter. Nous verrons ensuite qu'en cette matière, comme en beaucoup d'autres, le même mot ayant pu signifier le plus et le moins, le genre et l'espèce, l'art et ses produits, l'ensemble et quelques-unes de ses parties, de là est provenue l'obscurité dont ce sujet a été enveloppé jusqu'à ce jour.

PARAGRAPHE III.

Des quatre Divisions de l'art de sculpter chez les anciens, et de leur classification chez Pline.

Pline, comme on l'a déja fait entrevoir, est celui qui nous présente le point de vue le plus capable de tout éclaircir dans cette matière. Ce point de vue, malgré le peu de méthode apparente de ses renseignements sur l'art des Grecs, est d'une clarté à laquelle on ne peut se refuser, puisqu'il consiste non dans des définitions plus ou moins arbitraires, mais dans une classification des productions de l'art de sculpter, selon que ces productions désignées par des mots distincts, appartiennent à telle ou telle des divisions introduites par le langage, dans le domaine de cet art. Ajoutons que cette classification sert de base à la répartition qu'il a faite non-seulement de tous les ouvrages en général qu'il décrit ou qu'il parcourt, mais encore aux ouvrages du même maître, suivant l'espèce de travail ou de matière qui les range dans l'une ou l'autre des divisions indiquées. Une pareille classification ne peut avoir été l'ouvrage de Pline, qui, parlant accidentellement des arts, et sans la prétention d'en traiter *ex professo*, n'a dû faire autre chose que suivre les errements des écrivains grecs, et s'est borné à en recueillir les notions de la manière la plus abrégée, conformément à l'esprit et au plan de son ouvrage.

Avant d'exposer le système de la quadruple division de Pline, je dois encore prévenir que l'ordre dans lequel les diverses sections de l'art de sculpter vont être exposées, étant tout-a-fait indifférent à cette théorie, je n'ai pas dû m'astreindre à suivre celui de Pline, lequel n'ayant à parler des ouvrages de l'art qu'incidemment, et comme par exception, n'a pas gardé la méthode qu'on aurait pu y desirer, si l'art eût été l'objet principal de ses recherches. Ainsi, quoique plus d'une raison eût pu le déterminer à mettre, par exemple, la *plasticé* avant la *statuaria*, puisqu'il dit lui-même que la première précéda la seconde, *etenim prior quàm statuaria fuit* (1), cependant l'article de la plastique se trouve placé dans le livre qui suit celui de la statuaire, et vient immédiatement après la peinture et avant la sculpture en pierre. En voici la raison.

On a déja observé, et je ne crois pas inutile de le redire ici, que le plan suivi par Pline est uniquement en rapport avec l'histoire naturelle, que ce qu'on appelle dans son ouvrage

1 Lib. XXXIV, cap. 7.

l'Histoire des arts, n'en est rien moins que l'histoire, et que ce qu'il en dit n'a trouvé place dans ses cinq derniers livres, que par forme d'appendice ou de hors-d'œuvre : et véritablement il faut avoir égard aux sujets de ces cinq livres, et à leur ordre nécessaire pour expliquer le désordre apparent des notions d'art qui s'y trouvent annexées. Cette observation, toute simple, va nous prouver qu'il n'y a pas le moindre reproche à faire à l'auteur.

Le trente-troisième livre traite de la nature des métaux, *metallorum natura*, et c'est là que Pline a distribué toutes sortes de renseignements curieux relatifs aux travaux de tout genre sur métaux, à une partie de la toreutique et à la *cœlatura*. Le trente-quatrième livre a pour principal sujet les mines de cuivre et d'autres métaux, *æris metalla*, et il renferme des notions fort étendues sur les statuaires en bronze. Le sujet du trente-cinquième livre embrasse tous les genres de terre, *terræ ipsius genera;* les substances colorantes en font partie : voilà pourquoi l'histoire de la peinture occupe une partie de ce livre, et c'est pourquoi aussi la plastique s'y trouve classée. Des terres Pline passe dans le trente-sixième livre aux pierres et aux marbres, *lapidum natura*. C'est aussi dans ce livre qu'il fait mention des statues de marbre, de la *scalptura*, puis de l'architecture et des édifices les plus célèbres. Enfin, son trente-septième et dernier livre est consacré aux gemmes, *gemmæ supersunt*, aux pierres précieuses, aux perles, etc.; et, par suite du plan dont j'ai parlé, plan qui est celui d'un naturaliste, il renferme l'art de la gravure en creux et en relief, et le travail sur pierres fines.

Il ne faut, ce me semble, jamais perdre de vue le système de Pline, si l'on veut juger sainement de la valeur des notions contenues dans son ouvrage; sur-tout il faut bien se garder de les apprécier, comme l'ont fait quelques critiques inconsidérés, qui, en supposant que Pline avait dû faire l'histoire des arts, se sont permis d'en juger les détails purement accessoires, avec une sévérité que supporterait à peine un corps d'histoire composé dans une seule et unique vue. Je reviens au système si clairement énoncé par lui de la quadruple division de la sculpture.

Première Division. — *La Plastique.*

Ce qui précède a dû prouver, sans qu'il soit nécessaire d'y revenir, que mon but est non de disserter en particulier sur chacune de ces divisions, mais seulement d'en constater la réalité dans le langage des anciens, et par les renseignements de Pline. D'après la mention expresse et indépendante que cet écrivain a faite de la plastique au trente-cinquième livre, mention dans laquelle il borne son exercice à l'usage de l'argile, cite les principaux ouvrages en ce genre, les artistes qui s'y sont distingués, fait connaître les diverses attributions de cet art, l'ancienneté de sa pratique, et la variété des différents emplois auxquels il fut appliqué; on ne saurait douter que le mot *plastique* n'ait signifié sculpture en argile, en y comprenant sans doute un certain nombre de travaux, tels que ceux de la poterie, que peut-être on exclurait aujourd'hui de cette division. Mais le plus ou le moins d'attributions en ce genre dépend de l'usage, de l'opinion qu'on se fait du mérite de l'art, et des distinctions qu'une sorte de délicatesse établit dans le domaine de l'imitation.

Sans doute le travail de la plastique, comme Pline l'a dit lui-même, dut être un des premiers que l'art de l'imitation des corps par la matière ait mis en œuvre. La nature des

choses l'indique. Une matière d'un emploi aussi facile, et à la portée de tout le monde, dut être celle qui présenta le plus universellement aux hommes et l'idée et le moyen de produire en relief les formes des objets. Aussi ce mot, dans son sens simple, ne veut dire que *formation, façonnement, fiction.* Mais, quoique πλάσσω signifie *fingere,* et n'exprime qu'une idée générale, cependant l'usage de la langue l'a tellement restreint, dans le mot *plastice,* à être l'art de sculpter en argile, qu'on ne peut plus sans confusion étendre et généraliser son acception. Pline d'ailleurs, par son article seul de la plastique, ayant aussi clairement fixé le sens et la signification particulière de ce mot, je pense qu'il ne doit plus être permis d'essayer, pour ce qui regarde l'antiquité, une nouvelle nomenclature (1).

La plastique fut donc l'art de travailler et de sculpter avec l'argile. Comme les mots se font au gré des besoins, l'existence seule de ce terme apprend que la division de l'art auquel on l'appliqua fut très-usuelle. La pratique habituelle de la construction en briques chez les Grecs (2) et les Romains, avait été favorable à son emploi. On faisait, dans les édifices, des frontons ornés de bas-reliefs en terre cuite : on plaçait des statues de la même matière sur les combles des temples (3); on l'employait à décorer les frises par des ornements que le moulage répétait et multipliait sans beaucoup de dépense, et sur lesquels, comme on l'a vu plus haut (4), la peinture distribuait ses couleurs.

L'art de la poterie associa de fort bonne heure ses travaux à ceux de la sculpture et de la peinture, et le symbole de cet art se trouve réuni à celui de Minerve (la chouette) sur les monnaies d'Athènes.

Dans certaines fêtes, les plasticiens ou sculpteurs en argile, à Athènes, exposaient au public des figures en terre cuite de tout genre, soit d'hommes, soit d'animaux. (Dicæarch. Geogr., pag. 9.) Ils formaient une corporation particulière à laquelle se trouvaient naturellement adjoints les mouleurs, πλασματίοι, *formatores,* et les potiers, κεραμεῖς, *figuli.* Le Céramique d'Athènes avait été leur quartier, et en avait emprunté son nom. Selon Pline (5), ce fut le plasticien Chalcosthènes qui le lui donna, ou, pour mieux dire, l'atelier dans lequel cet artiste faisait ses ouvrages en terre.

La plastique peut se considérer ainsi isolément, comme l'art de faire toutes sortes d'ouvrages de sculpture en terre cuite ou non cuite. Elle peut encore être envisagée comme moyen, dont les autres divisions de l'art se servent pour faire les modèles d'après lesquels s'exécutent en d'autres matières les statues ou les bas-reliefs. Ce dernier emploi de la plastique paraît n'avoir pas été en vogue dans tous les siècles de l'art en Grèce. Lysistrate, beau-frère de Lysippe, fut le premier à en accréditer l'usage, et c'est depuis cette époque qu'il devint général. Les termes de Pline sont formels à cet égard (6). Il faut bien que cette pratique n'ait pas eu toujours lieu; puisque le même écrivain observe que Pasitèles s'en

(1) Comme cette notion abstraite est spéculativement applicable à tous les genres de travaux de la sculpture, on ne saurait contester qu'on ne puisse en faire une dénomination générale de l'art de sculpter. C'est de cette façon qu'en a usé, comme on l'a déja dit, un savant d'Allemagne (M. Böttiger), et dans le titre, et dans le cours de son Essai d'Archæologie. Je ne puis croire toutefois que cet exemple doive être imité. Lorsqu'on traite des arts des anciens, il faut en parler avec les termes de leurs langues; et employer un synonyme dont la signification est distincte, à devenir terme universel, c'est s'exposer à obscurcir de plus en plus les faits et les documents de l'antiquité.

(2) Vitruv., lib. II, c. 8. — (3) Plin., lib. XXXV, c. 12. — (4) Voy. Part. I, Paragr. VI. — (5) Plin., lib. XXXV, cap. 12. — (6) *Crevitque res in tantum, ut nulla signa statuæve sine argillâ fierint. Plin., ibid.*

était fait une loi invariable. Ce passage a trop de rapports avec mon sujet pour que je me dispense de le citer : *Laudat (M. Varro) et Pasitelem, qui plasticen matrem statuariæ sculpturæque et cælaturæ esse dixit; et cùm esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit.* « Au nombre des plasticiens célèbres, M. Varron cite avec éloge Pasitèles. Cet artiste « disait que la plastique était la mère de la statuaire, de la sculpture en marbre et de la « sculpture sur métaux. Habile en toutes ces parties, il n'exécuta jamais aucun ouvrage sans « en avoir auparavant fait le modèle en terre. »

Nous devons inférer de là deux choses : l'une, que dans les premiers siècles de l'art, on n'avait pas l'habitude de faire des modèles entiers et réguliers des statues qu'on exécutait en marbre, en bois, ou en d'autres matières semblables; l'autre, que la cire était la matière dont on usait alors pour l'exécution des modèles (et il me paraît que cela dut avoir lieu dans les procédés de la toreutique ou sculpture sur métaux, et peut-être aussi de la statuaire). Quoi qu'il en soit de ces conjectures, nous voyons que l'art de la plastique, ou de modeler en terre, étant devenu commun aux procédés des autres divisions de l'art, il a pu se confondre plus ou moins avec elles; ce qui nous expliquerait comment, indépendamment du sens primitif du mot, des écrivains postérieurs, tels que Lucien et Plutarque, par exemple, ont pu employer le terme πλαςὴς comme terme générique, en parlant de Phidias (1), de Lysippe (2), de Polyclète (3). Il suffit à mon objet d'avoir établi d'une manière incontestable la notion précise et la division spéciale de la plastique : je passe à la division suivante.

Deuxième Division. — *Statuaria.* — *La Statuaire en bronze.*

Rien n'est encore plus formellement énoncé que cette autre division de la sculpture antique ἀνδριαντοποία ou ἀγαλματοποία, *ars statuaria,* dans le livre de Pline, qui contient la notice détaillée des artistes de ce genre, *artifices in ære* ou *statuarii,* et la mention de leurs principaux ouvrages. Chacun sait que cette partie très-importante de l'art occupe, sous cette dénomination, la moitié du trente-quatrième livre. Il n'y est question, comme on peut facilement s'en convaincre, premièrement que de statues, secondement que de statues en bronze.

Cette remarque est essentielle; car elle nous indique déja que ce grand nombre d'objets divers de sculpture, formés de divers métaux, tels que vases, lits, miroirs, boucliers, statues d'or et d'argent, et traités dans le livre précédent, ne faisaient pas partie de la *statuaria,* soit à raison du genre des objets, soit à raison du genre de la matière. Or déja ceci nous fait entrevoir que tous ces travaux de sculpture se rangeaient sous une autre dénomination.

Ce qui prouve encore, comme on l'a déja dit, la réalité de cette division de l'art, dans l'opinion comme dans le langage, c'est l'espèce de désordre des notices de Pline, désordre dont on lui a fait souvent un reproche, faute d'avoir aperçu la classification que je cherche à établir. En effet, Pline n'a fait autre chose que répartir les notions des ouvrages de l'art selon cette classification. Son plan d'histoire naturelle, auquel le reste est soumis, lui en imposait l'obligation. Aussi voyons-nous qu'il a pris un soin particulier à distribuer,

(1) Lucian. in Hermotimo. — (2) Plutarch. de Isid. et Osirid., in fine. — (3) Id. Symposiac., lib. II, quæst. 3, init.

dans des livres différents, les ouvrages du même artiste, selon qu'ils appartiennent, par exemple, à la *statuaria* ou à la *scalptura*, c'est-à-dire, selon que ses statues sont de bronze ou de marbre.

Ainsi Pline parle de Praxitèle dans le livre des Statuaires, comme ayant (quoiqu'il fût plus particulièrement sculpteur en marbre) fait aussi de fort belles statues en bronze, *fecit tamen et ex ære pulcherrima opera* (1). Mais sa réputation reposait principalement sur ses marbres, *marmore felicior ideò et clarior fuit* (2); aussi a-t-il renvoyé la mention plus détaillée de cet artiste et de ses plus célèbres ouvrages, tels que la Vénus de Gnide et le Cupidon de Thespies, au livre des pierres et des sculpteurs en marbre. Il en fait autant de Scopas, autant de Céphissodore, et de plusieurs autres.

Une nouvelle observation qui se présente, quand on met en parallèle les deux livres de Pline dont il s'agit, et les ouvrages qui y sont relatés, c'est que la *statuaria*, ou sculpture en statues de bronze, avait produit beaucoup plus de chefs-d'œuvre en Grèce, et aussi un beaucoup plus grand nombre de statues que la sculpture en marbre. Chez Pline, comme chez Pausanias, la liste des bronzes l'emporte infiniment sur celle des marbres, et pour le mérite, et pour la quantité. C'était jadis par milliers qu'on faisait le dénombrement des statues en bronze. Le consul Mutianus (3), qui s'était occupé de ce travail, en comptait trois mille à Athènes, trois mille à Rhodes, trois mille à Olympie, et selon lui, après tout ce qu'on avait enlevé de Delphes, il n'en restait pas encore moins de trois mille dans cette ville. Mummius en avait emporté de Corinthe de quoi remplir Rome, *replevit urbem*. Scaurus, dans son Édilité, en exposa trois mille sur son théâtre. On sait que la prise de *Volsunium* en avait fait refluer deux mille à Rome; or il n'est question là que de statues en bronze.

Un aussi prodigieux emploi, une si extraordinaire abondance de figures de bronze, prouvent suffisamment qu'à une certaine époque, ce domaine de l'art fut exploité avec une incroyable activité et une prédilection toute particulière. Cela seul nous explique comment il fut nécessaire qu'un très-grand nombre d'artistes, s'adonnant de préférence à cette partie, il en sortit beaucoup de chefs-d'œuvre, et comment l'exercice de cette branche de l'art, acquérant une si grande étendue, *hæc (statuaria) ad infinitum effloruit* (4), il devint naturel de lui donner un nom spécial qui en exprimât le caractère propre : car les noms ne se font pas sans nécessité. Il en est de l'exercice d'un art comme de la culture de toute espèce de connaissances. Celle-ci, dans son enfance, a peu de mots, parce qu'elle manque de développement. Plus on l'étudie, plus on y découvre de rapports qu'il faut diviser et classer; de là les distinctions qui s'établissent par des noms divers, là où d'abord un seul nom signifiait le tout. De même le grand nombre de noms donnés par les Grecs à l'art de sculpter, en démontre le grand exercice, qui explique à son tour la raison qu'on eut de créer des mots nouveaux pour exprimer les nouvelles combinaisons de l'art.

Ainsi la connaissance de la nature des choses, celle de l'histoire de l'art, la classification de Pline, la corrélation indubitable qu'il établit entre le mot et son idée, tout nous certifie qu'on appela *statuaria* cette partie de la sculpture, qui consiste exclusivement dans l'exécution des statues en bronze; non qu'on entende séparer ici l'art de l'imitation, de l'art du

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 8. — (2) Plin., *ibid.* — (3) Plin., *ibid.*, cap. 7. — (4) Plin., *ibid.*

fondeur, et réduire cette partie à la seule pratique de la fonte; car dans ces analyses on ne saurait être trop clair.

Il faut se garder encore ici d'une autre sorte de méprise, qui est de confondre avec les statues de bronze, les statues, soit d'un autre métal, soit faites par d'autres procédés que ceux de *la fonte*, désignée chez Pline par *æris fundendi scientia*, mots que nous avons vus plus haut avoir été pris dans une acception un peu différente. Les autres procédés de sculpture, par le moyen des métaux battus, soudés, et par assemblages, faisaient, comme on le verra, partie de la toreutique. Ce sont ces points de contact-là même, qui produisent si facilement la confusion entre les noms dont on cherche à fixer l'acception: mais l'abus de la synonymie chez les écrivains ne prouve rien de plus, que l'ignorance où la plupart d'entre eux étaient de ces nuances techniques; et quand on en conclurait que toutes les parties de l'art se touchaient par des points communs, cela ne nous engagerait que plus à en bien déterminer les caractères distinctifs.

Troisième Division. — *Scalptura.* — *La Sculpture en marbre.*

La notion caractéristique de cette partie de l'art, qu'expriment les mots γλυφὴ en grec, et *scalptura* en latin, lequel dérive du radical *scalptum, ciseau*, n'est pas moins clairement spécifiée par Pline, par le soin qu'il a pris de l'annexer au livre qui traite *de Natura Lapidum et Marmorum Luxuria,* et par les distinctions qu'il établit entre cette division technique de l'art et les autres. Il en recherche l'origine à part, et il prétend que la sculpture en marbre était un peu plus ancienne que la sculpture en statues de bronze, et la peinture. *Non omittendum hanc artem tanto vetustiorem fuisse quam picturam et statuariam.* Rien sans doute ne constate mieux la réalité de cette division; et, quoique l'on puisse regarder comme fort équivoques tous ces titres de priorité entre les divisions techniques d'un même art, j'ai cru devoir rapporter cette opinion sur l'ancienneté de la sculpture en marbre, par cela qu'elle est une preuve de la distinction dont il s'agit ici.

Du reste, même méthode que dans les autres sections de l'art. Pline, à l'article de son trente-sixième livre, qui comprend la *scalptura,* n'a fait mention d'aucune autre statue que des statues en marbre, et les artistes dont il parcourt les noms sont ceux qui se rendirent célèbres par le travail de cette matière.

Comme il a renvoyé souvent du livre de la *statuaria* à celui de la *scalptura,* ainsi qu'on l'a vu, partageant en deux, la mention des ouvrages d'un même artiste, selon qu'ils font partie de l'une ou de l'autre division, de même son article des sculpteurs en marbre contient des renvois à celui des sculpteurs en bronze, tel est celui de Canachus, *laudatus inter statuarios.* Une corrélation aussi constante entre ces régions limitrophes de l'art, fait tout-à-la-fois sentir et leur proximité et leur distinction.

La notice sur les artistes dont il s'agit ici, se termine par ces paroles : *Hæc sint dicta de Marmorum scalptoribus.*

Cette division du règne de l'imitation des corps par la matière, a donné son nom en français à l'art en général, et ce nom est devenu chez nous le terme général. Son acception est trop connue, pour que je m'arrête à en définir le caractère.

Je dois toutefois, avant d'aller plus loin, placer ici une observation sur laquelle j'aurai occasion de revenir, et qui ne laisse pas d'être propre à servir de transition à ce qui va

suivre. Ceux sur-tout à qui les notions que je tends à éclaircir ici sont étrangères, doivent avoir remarqué avec étonnement, en lisant Pline, que Phidias et ses ouvrages ne jouent presque aucun rôle dans l'abrégé historique de cet écrivain. Deux fois ce grand artiste est cité, savoir, au commencement de l'article des Sculpteurs en marbre, et en tête aussi des Sculpteurs en bronze, au livre trente-quatre. Dans ce dernier, après une mention de deux mots sur le Jupiter Olympien, fait en or et ivoire, *Jove Olympio facto ex ebore quidem et auro*, Pline dit : *Fecit et ex ære signa, et il fit aussi des statues en bronze.* Au livre trente-six, on trouve sur lui cette phrase, *Tradunt et ipsum Phidiam scalpsisse marmore. On prétend aussi qu'il fit des statues en marbre.* Ainsi, aux deux livres où il est question des deux genres d'ouvrages, sous lesquels nous sommes habitués à considérer exclusivement la sculpture, Phidias n'est cité que comme incidemment et par exception. *Il fit aussi des statues en bronze : on dit aussi qu'il sculpta en marbre.* Ce ne fut donc dans aucun de ces deux genres qu'il s'exerça le plus, dans aucune de ces deux divisions de l'art qu'il exécuta ses plus célèbres morceaux. Ajoutons qu'en tête de chacun de ses livres, Pline à la vérité place Phidias, mais plutôt comme le point chronologique dont il part, que comme l'artiste dont il va décrire en premier les ouvrages : et à chacune des divisions de la sculpture, soit en marbre, soit en bronze, ce qu'il attribue nommément à Phidias, n'est ni de bronze ni de marbre; car, dans la première, il parle du Jupiter Olympien, et, dans la seconde, de la Minerve du Parthenon, ouvrages d'or et d'ivoire.

Or ceci nous mène à présumer que les principaux travaux de Phidias n'étaient considérés ni comme faisant, à proprement parler, partie de la *statuaria*, ni comme appartenant non plus à la *scalptura*. C'est ce que la suite va montrer.

Quatrième Division. — *La Toreutique, ou Sculpture sur métaux.*

Nous avons reconnu le mot *toreutique* dans la langue des arts en Grèce et à Rome, nous avons vu qu'il s'appliquait à des travaux de sculpture, nous avons vérifié par une multitude de passages qu'on l'avait employé sur-tout à désigner des travaux en métal; nous avons rencontré à la vérité le même mot désignant quelquefois d'autres sortes de matière, mais nous avons avéré que ce fut, comme à l'égard du mot *cælare*, par métonymie, par métaphore, ou par abus; que tous les autres mots sur la signification desquels il n'existe point de doute, ont de même été souvent pris l'un pour l'autre par les écrivains, qui ne sauraient s'astreindre à la propriété des expressions techniques. Voyons si *toreutique* ne serait pas dans le fait un synonyme de *sculpture.*

Les précédentes divisions de cet art se distinguent, comme on l'a vu, entre elles, principalement par la matière et l'emploi qu'en fait l'artiste, pour produire la représentation des corps, dans les statues et les bas-reliefs.

Mais reste-t-il une autre manière de produire en statue ou en bas-relief les mêmes représentations? et pour parler de l'objet le plus important (les statues par exemple), y a-t-il une autre manière de les faire qu'en argile, en métal fondu dans un moule à noyau, ou en pierre et en marbre? Il faut répondre oui; il y en a une qui consiste à faire des statues de toutes sortes de métal, d'or, d'argent, de bronze, et de beaucoup d'autres réunions de matière, par des morceaux rapportés, par compartiments, soit fondus séparément, soit battus, soit travaillés au ciselet, soudés, rapprochés, et formant un tout solide Mais

cette manière de sculpture a-t-elle été fort usitée? l'a-t-elle été assez pour s'être approprié un nom distinct? Il faut répondre encore à cette question et à toutes celles du même genre, que cette manière de sculpture fut des plus anciennes; qu'elle a produit des ouvrages sans nombre; que la Grèce lui dut ses plus grands et ses plus rares monuments; qu'elle embrassa toutes les parties de l'imitation; qu'elle fit les plus petites et les plus grandes choses; qu'elle compta les plus célèbres artistes; qu'elle comporta une très-grande diversité de travaux plus ou moins étroitement liés à l'imitation du corps humain; qu'elle précéda la statuaire, et subsista depuis l'établissement de celle-ci, avec plus ou moins d'étendue et d'éclat, jusqu'à la disparition des arts.

Si ce que je viens d'avancer, et que la suite de cette recherche tend à prouver, est vrai, ne résulte-t-il pas clairement de là d'avance, que ce mot dont on a cherché l'application, et cette partie de l'art que les modernes ont à peine soupçonnée, sont en rapport l'un avec l'autre? Un mot qui exprime un genre de sculpture sur métaux, ne doit-il pas convenir à cette partie de l'art de sculpter, qui ne fut chez Pline ni *plastice*, ni *statuaria*, ni *scalptura?* Pline, à la vérité, n'en a pas embrassé l'ensemble, de manière à lui donner dans sa classification une place aussi apparente qu'aux trois autres : j'en conviens, et j'en dirai par la suite les raisons. Cependant il suffit d'examiner les notices de cet écrivain avec les lumières de la critique historique de l'art, pour y reconnaître l'existence de cette quatrième division.

Il est dans la nature de la toreutique, ainsi qu'on le verra, d'offrir une idée moins précise et moins concrète que celle des trois autres divisions de l'art. Ses diverses attributions ne permettent pas qu'on la définisse par le caractère d'un seul procédé, ou d'une matière unique. Susceptible d'être employée ou d'être envisagée sous plus ou moins de formes et de rapports, elle a dû selon les temps et les lieux produire, et son nom aussi a dû signifier, plus ou moins de choses.

Cependant, quoique Pline ait omis dans son ouvrage la mention des principales productions de la toreutique en statues, il est facile de voir qu'au nom grec près qui manque aux chapitres du trente-troisième livre, ce livre lui est destiné. C'est-là en effet qu'il est traité d'une multitude de travaux qui entraient dans ses attributions; c'est-là qu'il est parlé des métaux précieux; de l'or, des soudures, de la dorure, des anneaux d'or, des couronnes d'or, des vases d'or, des statues d'or, selon que le métal y était plus ou moins massif; de l'argent, et de tous les objets auxquels l'art employait ce métal, ainsi que de l'*electrum*, des statues en argent, enfin de la *cælatura in argento,* c'est-à-dire, de cette partie de la toreutique qui consistait à orner de bas-reliefs et autres objets les vases et la vaisselle, partie qui répond à-peu-près à ce que nous appellons aujourd'hui *orfévrerie.*

Il est à remarquer (pour établir la parfaite conformité entre ce que Pline appelle *cælatura, cælatores,* et ce que les Grecs appelaient *toreutice*, *toreutai*), qu'on trouve non-seulement les mêmes ouvrages que décrit Pline sous le mot latin, cités chez les auteurs grecs, sous le mot correspondant, mais encore les mêmes artistes qu'il nomme *cælatores,* appelés en grec *toreutai.* Par exemple, un fragment d'Athénée(1) que l'on trouve dans les notes de Casaubon, nous a conservé les noms de plusieurs des artistes que Pline a cités dans la liste des célèbres *cælatores,* tels que Stratonicus, Myrmecides, Mys, Callicrates, Athé-

(1) In Athen. Casaub., lib. XI, cap. 4, tom. II, pag. 493.

noclès, Antiphanes, et ceux-là même que Pline appelle *cælatores* (1), Athénée les nomme *toreutai*, ἔνδοξοι δὲ τορευταὶ Ἀθηνοκλῆς, Κράτης, Στρατόνικος, Μυρμηκίδης ὁ Μιλήσιος, Καλλικράτης ὁ λακὼν, καὶ Μῦς, preuve certaine de l'identité de signification entre les deux mots.

Il paraît aussi que les livres grecs d'où Pline a tiré ses renseignements, tant sur cette partie de l'art de sculpter, que j'appellerai dorénavant ou *sculpture sur métaux* ou *toreutique*, que sur la sculpture en statues de bronze ou *statuaria*, s'intitulaient la plupart *de toreutice*. On lit dans le catalogue des auteurs grecs, mis à la suite de la table des chapitres du trente-troisième et du trente-quatrième livres, *Menæchmo qui de toreutice scripsit: Xenocrate qui item : Antigono qui item. Menandro qui de Toreutis.* Ainsi toutes les notions du trente-troisième livre de Pline, qui ont rapport, comme nous venons de le voir, à la *sculpture sur métaux*, sont extraites d'ouvrages qui, de l'aveu de Pline même, et d'après leur titre, traitaient de la toreutique; et ce témoignage est ici du plus grand poids, quand même on prétendrait que le premier livre servant d'Index n'a pas été rédigé par l'auteur même de l'ouvrage. Que Pline ait été ou non le rédacteur du premier livre qui contient les renseignements dont je parle, que l'on doive l'attribuer à Pline le jeune, ou à tout autre éditeur, il est impossible de ne pas accorder que ce livre porte des caractères d'antiquité qui empêchent qu'on ne lui suppose une origine moderne. Ainsi nous avons la preuve, par la liste des écrivains de l'art qui s'y trouve, que plusieurs d'entre eux avaient écrit sur la toreutique, *de toreutice*, et sur les toreuticiens, *de toreutis* (2), et que ce sont ces ouvrages qui furent les sources où Pline a puisé.

Mais cet écrivain a employé lui-même ce mot dans quatre passages de son texte, dont l'interprétation, faute de développements sur l'objet qui nous occupe, a singulièrement embarrassé les commentateurs et les traducteurs.

Dans les quatre passages dont je parle, et que je vais citer, en attendant que la suite de ces recherches me conduise à leur explication (3), Pline, évidemment d'après les auteurs grecs qu'il avait sous les yeux, a usé du mot *toreutique* de manière à ce qu'on ne puisse douter que, dans le sens de ces auteurs et dans le sien même, ou bien ce mot signifiait une division de l'art de sculpter égale dans l'opinion et pour le mérite aux trois autres, ou bien il exprimait, comme terme synonyme et générique, l'art entier, de la manière que nous avons vu que la chose eut lieu dans les autres dénominations de l'art.

Le premier de ces passages, qui regarde Phidias, est celui-ci (4) : *Primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse meritò judicatur.* « Phidias a la juste réputation d'être le « premier qui ait donné à l'art de la toreutique tout son développement. »

Le second passage parle de Polyclète. Pline, après avoir fait mention de la grande science avec laquelle cet artiste avait, par son système des proportions, fixé dans un ouvrage d'art, l'art lui-même, ajoute : *Hic consummasse hanc scientiam judicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse* (5). « On pense qu'il a porté cette science (des propor- « tions) au plus haut degré, et que la toreutique développée par Phidias fut par lui portée « à son dernier fini. »

Dans le troisième passage, Pline se plaint de l'inexactitude des chronologistes grecs, qui ne plaçaient l'époque des peintres célèbres qu'après celle des statuaires et des toreuticiens, *Multas post olympiadas celebrando pictores quàm statuarios ac toreutas* (6).

(1) Lib. XXXIII, cap. 12, et lib. XXXIV, c. 8, à la fin. — (2) Voy. Plin. lib. I, p. 46 et 47. Edit. d'Hardouin. — (3) Voy. plus bas Parag. VII. — (4) Plin, lib. XXXIV, c. 8, in princ. — (5) Plin., *ib.* — (6) Plin., lib. XXXV, c. 8

Le quatrième passage fait encore mieux voir (1) que ce mot devait signifier un ensemble de choses assez étendu dans le règne de l'art, puisqu'on a pu lui donner une valeur égale à celle des autres termes, et le considérer comme expression générique. On observe (dit Pline), « qu'on ne vante aucun ouvrage, soit en peinture, soit en toreutique, qui ait été le « produit d'une main servile. » *Ideò neque in hâc (picturâ) neque in toreutice ullius qui servierit opera celebrantur* (2).

Nous trouvons donc, dans Pline, *toreutique* appliqué à la dénomination du genre d'art et d'ouvrages de Phidias et de Polyclète. Nous trouvons *toreutice* associé à *statuaria*, non par pléonasme, mais comme désignant une autre idée, une division de l'art d'une égale valeur, et nous trouvons *toreutique* mis en parallèle avec *peinture*, et employé comme expression générique de l'art de sculpter.

Il résulte de là par conséquent que les écrivains grecs cités par Pline, et Pline lui-même, n'ont ni entendu, ni pu entendre la toreutique dans le sens des définitions ou des attributions partielles que les commentateurs ont jusqu'ici affectées au mot qui la désigne; mais qu'ils entendirent par toreutique l'art même de sculpter, considéré dans une division technique qui n'était ni *plastice*, ni *statuaria*, ni *scalptura;* que cette division avait tout-à-la-fois un caractère particulier qui la distinguait des autres, et des propriétés qui l'en rapprochaient, au point que ce mot pût, dans le langage ordinaire, exprimer aussi, comme ses synonymes, l'universalité ou l'idée universelle de l'art.

Ces caractères distinctifs et communs sont maintenant ce qu'il nous faut montrer, en établissant, non plus par des textes et des passages, mais par les faits, par l'histoire de l'art, et des usages de la Grèce, l'existence, la réalité, l'étendue et la propriété de cette quatrième division.

PARAGRAPHE IV.

Aperçu de quelques-unes des causes de la priorité qu'obtint la toreutique en Grèce, et des raisons par lesquelles l'art de sculpter se développa sous la forme et la manière d'être de la sculpture sur métaux.

Les arts d'imitation, ceux sur-tout qu'on appelle *arts du dessin,* pour les distinguer des autres, ont plus d'une manière, soit de se produire, soit de se reproduire chez les peuples où ils rencontrent des causes favorables à leur développement. Il ne faut ni prétendre expliquer toujours ce qui est par ce qui a été, ni vouloir interpréter constamment ce qui a été par ce qui est. Mille rapports plus ou moins légers, plus ou moins sensibles, contribuent, selon mille circonstances, à modifier diversement la manière d'être originaire de ces arts, et la forme qu'ils prennent en naissant. La direction de leur marche et de leurs procédés varie selon les besoins qui leur donnent l'impulsion première. De là résultent, en tout pays, et à chaque époque de leur renouvellement, ces diversités de physionomie et d'aspect, auxquelles le langage assigne des dénominations distinctes; et de ces

(1) Voy. plus bas Paragraphe VII. — (2) Plin., lib. XXXV, cap. 10.

distinctions, naissent des appellations ou dénominations qui retracent leurs genres et leurs caractères.

L'art chez la plupart des nations modernes ne peut se considérer comme y ayant pris naissance. Les modèles et les leçons de l'antiquité, en se reproduisant et se renouvelant chez elles, y ont en quelque sorte transporté le goût de l'imitation tout formé. Dès-lors l'esprit humain n'ayant pas eu à parcourir en ce genre, tous les degrés par lesquels les vicissitudes d'une culture très-diverse font passer un seul et même art, les idées générales se sont établies tout d'abord, et le terme dont on s'est servi pour exprimer, par exemple, l'imitation des corps par la matière, fut regardé comme terme universel. J'ai dit et montré ailleurs (1) comment la sculpture en marbre fut celle qui exerça la principale influence sur le goût des modernes, et dès-lors donna son nom à la totalité de l'art.

Il n'en fut pas de même chez les Grecs. La sculpture en marbre y fut cultivée la dernière; et sur ce point il ne faut pas se méprendre en lisant Pline, et en consultant les documents qu'il nous a laissés sur les époques qu'il assigne à l'une ou à l'autre des divisions de l'art de sculpter. Il faut distinguer, à cet égard, l'époque toujours incertaine de la naissance d'un art, et l'époque où il commença d'être réellement cultivé. Dès la plus haute antiquité sans doute les pierres, les métaux, les bois, et l'argile, furent façonnés par une industrie quelconque : et voilà pourquoi Pline, aussi incapable de son temps que nous le sommes aujourd'hui, et qu'on l'était avant lui, de découvrir une priorité réelle et de fait entre toutes les divisions de l'art, finit par leur donner à-peu-près à toutes une origine qui se perd également dans la nuit des premiers siècles.

Mais que chacune de ces divisions ait eu son règne, ait dominé à une certaine époque, par l'effet d'un concours particulier de circonstances et d'une faveur momentanée; voilà ce dont on ne peut douter, et ce sont ces époques de faveur ainsi entendues et déterminées, que l'on peut, d'après Pline et d'après l'histoire, assigner à chacune d'elles.

Or il ne faut qu'une légère connaissance de l'histoire primitive de la Grèce, et de l'état de sa religion, ainsi que du culte établi à cette époque, pour apercevoir ce que durent être alors le goût de l'imitation et les pratiques de l'art de sculpter.

La religion sans doute fit naître cet art en Grèce, comme réciproquement on peut dire que l'art y créa la religion et ses dieux. Mais, dans les premiers temps, l'exécution des idoles et des simulacres divins fut une partie peu importante de la sculpture. Pendant les siècles héroïques, et jusqu'à l'époque des olympiades, les dieux les plus révérés étaient des masses informes, et ce ne fut que par degrés qu'on parvint à en améliorer la configuration. Cette amelioration ne pouvait naître ni de la statuaire en bronze, ni de la sculpture en marbre. Le bois fut la matière qui servit à reproduire diversement toutes ces créations du hasard, qui sous la forme de bœtyles, de fétiches, ou d'ébauches grossières, recevaient les adorations des peuples. Nous avons vu comment un premier artifice les fit approcher peu-à-peu de la figure humaine, en les habillant d'étoffes réelles. Lorsque la crédulité de plus en plus établie, permit à l'art d'oser imiter ou contrefaire ces types primitifs des idoles, les moyens d'exécution de la sculpture en statues de bronze ou de marbre, alors inconnus, auraient d'ailleurs été trop peu d'accord avec la simplicité des modèles

1) *Voy.* Discours préliminaire.

existants, et n'auraient pu s'y conformer. Le travail du bois, qui se prête à la décomposition des parties, et celui des métaux plaqués, battus, et par compartiments, se substituèrent naturellement et avec facilité aux formes et aux matières qu'il fallait remplacer. Ainsi la toreutique fut la première à s'approprier le droit de fabriquer les simulacres des dieux; et il ne paraît pas qu'alors l'art de sculpter ait été appliqué à d'autres représentations. Les premières statues se rapportent presque toujours au culte et à la religion.

Il faut faire voir encore comment quelques opinions religieuses, et quelques usages civils s'accordèrent pour donner, dès les premiers siècles, à la sculpture sur métaux la vogue et la primauté qu'elle conserva long-temps. Je ne ferai qu'effleurer ce sujet, parce qu'il suffit au but que je me propose, d'indiquer, et non de parcourir les routes qui y conduisent.

Rien n'est plus frappant, ce me semble, dans l'histoire de l'art et de la religion des Grecs, que cette richesse et cette multitude de présents et d'offrandes que, dès les premiers âges, la piété publique et particulière entassait dans les temples. A quelque degré qu'on trouve le même usage établi chez d'autres peuples, on est forcé de reconnaître que nulle part la dévotion ne fut aussi généreuse, et la religion aussi exigeante. C'est qu'à vrai dire, nulle part ailleurs on ne voit de système religieux, dans lequel on ait aussi complétement assimilé la divinité à l'homme, et où celui-ci ait prêté, avec autant d'étendue aux dieux, ses passions et ses faiblesses. De là cette manière de les envisager comme des rois irascibles, vindicatifs, avares, jaloux, avec lesquels il fallait traiter à tout instant de toutes les affaires humaines.

Deux opinions principales nous expliquent cette extraordinaire libéralité des Grecs envers leurs dieux.

La première était celle de l'intervention continuelle et immédiate d'un pouvoir surhumain dans tous les événements de la vie. Selon la croyance établie, la providence agissait effectivement et immédiatement sur toutes les choses humaines, et de manière à changer et à modifier leur cours au gré des desirs de l'homme, et en raison des instances qu'il faisait aux dieux. Quoique Jupiter eût au-dessus de lui le Destin, qui, à ce qu'il semblait, aurait dû enchaîner son pouvoir, ou le réduire à être simplement exécuteur des choses arrêtées, toutefois Jupiter n'en était pas moins tout-puissant, et cette contradiction n'était un sujet de discussion que pour les philosophes. Le commun des hommes s'adressait aux dieux comme à des maîtres, changeants dans leurs résolutions, faciles à fléchir par des présents, et par tous les moyens qui rendent si versatiles les volontés de ceux qui gouvernent. On voit tout de suite combien une opinion de plus ou de moins influe sur le sort des arts, et combien une nuance d'idée, ou une autre, dans un dogme religieux, peut être favorable ou contraire à l'imitation. Qu'on suppose en Grèce le fatalisme, ou l'opinion de l'immobilité de la providence, substituée à celle de son active intervention, et très-probablement ce pays n'aurait jamais connu les arts du dessin; qu'on suppose moins de force à cette croyance, et l'art de sculpter s'y serait développé d'une autre manière, et sous d'autres rapports.

Le second point de croyance, envisagé comme principe actif de la libéralité religieuse des Grecs, était que la volonté des dieux, et par suite l'ordre futur des événements, se manifestaient par des signes certains et sensibles, qu'il était donné à l'homme de distinguer et d'interpréter. De là naquirent, et par-là s'accrûrent à un degré prodigieux, cette

passion de connaître l'avenir, cette inquiète curiosité d'interroger la providence sur ce qui devait arriver. Toutes les pages, on dirait presque toutes les lignes de l'Histoire grecque, déposent de l'universalité de cette passion. Le nombre des témoignages sur cet objet est tel, qu'il doit dispenser de les rapporter. Dans les grandes comme dans les petites choses, princes et états, particuliers et individus, n'entreprenaient rien sans avoir d'une manière ou d'une autre consulté ou cherché à pénétrer les arrêts et les desseins de la providence. Pour une bataille, comme pour une partie de plaisir, le sort était interrogé.

En réunissant ces deux opinions, on voit comment il s'était établi une sorte de commerce habituel, et de presque tous les instants, entre l'homme et ses dieux. Aussi n'y eut-il jamais de source plus féconde pour les temples en offrandes et en tributs religieux. On offrait des présents, tantôt pour fléchir la divinité, tantôt pour se la rendre propice : on en offrait dans le succès, parce qu'on avait réussi; on en offrait dans la disgrace pour en arrêter le cours; on offrait pour consulter le dieu; on offrait pour avoir une réponse favorable; on offrait pour l'en remercier, et l'on offrait encore pour détourner l'effet de sa colère. Quand la réponse d'un oracle était peu satisfaisante, on achetait d'un autre par des offrandes de meilleures espérances. Sur les affaires politiques il s'établissait quelquefois une enchère de présents entre des états rivaux, pour obtenir le suffrage du dieu. La réussite en effet, dans les choses humaines, dépend fort souvent de la bonne opinion qu'on en conçoit, parce qu'un pressentiment favorable donne aux ames de l'énergie pour entreprendre, lorsque la prévention contraire diminue les forces par le découragement. Donc, présager aux hommes du bonheur ou du malheur, c'est quelquefois leur porter l'un et l'autre. On voit par conséquent de quelle manière il arriva plus d'une fois aux oracles, de produire l'effet plutôt que de le prédire; comment leurs prétendues prédictions, réalisées par les événements, perpétuèrent leur crédit; combien il était avantageux, dans les guerres et d'autres entreprises, d'avoir pour soi la parole des dieux, et de quel prix cette faveur devait se payer.

Ainsi s'établirent dans tous les grands temples de la Grèce, ces prodigieux dépôts de richesses qui tentèrent et satisfirent nombre de fois la cupidité des princes et des états (1). On sait que le temple de Delphes fut pillé cinq fois, et dès les premiers siècles on avait pris des précautions pour mettre ses trésors à l'abri des accidents. Trophonius et Agamèdes, ses architectes, avaient ménagé un caveau sous le pavé, où l'on avait enfoui tous ces trésors, dont il est parlé au neuvième livre de l'Iliade (2), οὐδ' ὅσα λάινος οὐδὸς ἀφήτορος ἐντὸς ἐέργει — Φοίβου Ἀπόλλωνος (3).

Les offrandes qui s'accumulaient dans les sanctuaires de la Grèce furent souvent de l'argent monnayé. Les amendes et les confiscations y faisaient arriver des sommes qui sans doute nous expliquent (4) avec quels secours furent faites ces grandes dépenses d'embellissement que nous aurons occasion d'admirer dans la suite. Mais le plus ordinairement les présents de la dévotion se déguisaient sous une forme moins mercenaire. L'art vint bientôt ajouter son prix à celui de la matière. La même somme de métal fut travaillée de manière à ne paraître devoir s'appliquer qu'à la décoration du lieu saint, et au service de la divinité. De là tous ces dons d'ouvrages métalliques, tels que trépieds, tables, autels,

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. III, pag. 754. — (2) Mém., *ibid.*, pag. 149. — (3) Iliad., lib. IX, v. 404 et 405. — (4) *Voy.* part. III, paragr. I.

trônes, candélabres, boucliers, armures, couronnes, vases, figures de toute espèce. Si l'on en croit Théopompe [1], la richesse du temple de Delphes ne consista dans l'origine qu'en un grand nombre de vases, de trépieds d'airain; et alors il n'y avait, selon lui, aucune statue, pas même de bronze; mais cette simplicité ne dura guère. Dès le règne de Gygès, les métaux les plus précieux y prirent la place de l'airain. Les princes de l'Asie s'empressèrent comme à l'envi d'y accumuler les ouvrages les plus rares en or et en argent.

Voilà l'origine du grand emploi et de la vogue qu'eut la sculpture sur métaux ou la toreutique, à une certaine époque où les autres parties de l'art étaient à peine cultivées. A mesure que l'imitation du corps humain faisait des progrès, et que son application aux statues des dieux se perfectionnait, c'était encore avec les matières les plus précieuses que la religion engageait à les représenter. De là l'ancienneté des simulacres d'or et d'ivoire, de là l'usage de ces matières dans les offrandes et les objets dont la dévotion remplissait les temples. Lors même que la statuaire en bronze eut succédé en ce genre à la toreutique, celle-ci ne cessa point de partager avec sa rivale, et de lui disputer l'emploi dont elle avait eu autrefois le privilége. Les statues d'or et d'ivoire furent au nombre des offrandes les plus précieuses. Nous en avons un exemple remarquable dans cet envoi que Denis-le-tyran faisait à Delphes et à Olympie [2], de statues semblables, sur deux vaisseaux que le général athénien Iphicrates n'eut pas honte de prendre contre le droit des gens. Le prix de la matière et la valeur de l'or inspirèrent aux Athéniens cet attentat. Iphicrates fit ressource de l'or pour nourrir ses troupes. *Vous ne vous êtes pas contentés de prendre ces statues,* écrivit bientôt au peuple d'Athènes le tyran de Syracuse, *vous les avez fait fondre, vous les avez converties en monnaie, etc.* Telle devait être en effet, et telle fut souvent la destinée de ces ouvrages : il ne faut pas s'étonner que, malgré cela, l'usage en ait duré, s'il est vrai que l'inconvénient dont on parle faisait partie des considérations qui le perpétuaient.

Ces causes de la priorité que la sculpture sur métaux obtint dans le premier âge de la Grèce, se trouvent confirmées par une multitude de faits ou de traditions historiques, et par l'autorité des plus anciens écrivains.

Il est remarquable que les plus antiques ouvrages dont l'histoire ou les poètes fassent mention, étaient des ouvrages métalliques attribués à Vulcain. Le troisième temple de Delphes (car celui dont on a parlé plus haut fut le quatrième) passait pour avoir été d'airain. Pausanias ne veut pas qu'on s'étonne de ce genre de luxe; et quoiqu'il révoque en doute, ou que, pour mieux dire, il refuse de croire que Vulcain ait été l'architecte de cet édifice, et qu'il y eut à son sommet des vierges d'or à voix de sirène, non-seulement il ne regarde pas l'ouvrage comme fabuleux, mais il en justifie la possibilité par de très-anciens exemples du même travail, tels que la tour d'Acrisius à Argos, et le temple de Minerve Chalciœcos à Sparte.

On peut observer, par exemple, que dans Homère il n'est fait aucune mention d'ouvrages de sculpture, autres que ceux qui sont du ressort de la toreutique. La statuaire en statues de bronze n'existait pas de son temps, ce qui sera confirmé par l'époque de Théodore et de Rhœcus, qui furent les inventeurs de ce procédé; mais la sculpture en

(1) Athenæi Deipnosoph., lib. VI, pag. 231. — (2) Diodor. Sicul., lib. XVI, § 57. — (3) Pausan., lib. X, cap. 5.

marbre paraît avoir été encore moins pratiquée au temps dont on parle, s'il est vrai qu'on trouve à peine dans l'Iliade et l'Odyssée, de quoi prouver qu'on eût fait alors une différence entre le marbre et les pierres ordinaires. Pline remarque qu'Homère connut à la vérité la nature de cette matière (ce qui résulte du passage où il dit que Pâris fut atteint au visage, d'un éclat de marbre), mais que jusqu'alors on ne l'avait point employée dans l'architecture, puisque ce poète, ajoute-t-il, ne fait mention d'aucune autre chose dans la décoration des palais, que d'ivoire, outre l'airain, l'or, le vermeil, l'argent. *Regias quoque domos cum laudatissimè præter æs, aurum, electrum, argentum, ebore tantùm adornans* (1).

Pline, à coup sûr, a eu en vue dans ce passage la description du palais d'Alcinoüs par Homère. Et effectivement tous les objets de sculpture que le poète y a décrits, sont du ressort de la sculpture sur métaux (2). Les portes, les chambranles, les corniches, sont d'or, de vermeil ou d'argent, χρύσειαι δὲ θύραι.... ἀργύρεον ὑπερθύριον.... χρυσέη δὲ κορώνη. Les chiens placés près des portes, sont d'or ou d'argent, χρύσειοι δὲ ἑκάτερθε καὶ ἀργύρεοι κύνες ἦσαν. Autour des autels sont des statues d'or de jeunes gens faisant office de candélabres, χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν — ἕστασαν αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες, *Aurei verò juvenes fabrefactas ad aras — Stabant ardentes faces in manibus habentes.* Les lits sont aussi des ouvrages de toreutique, τρητοῖς ἐν λεχέεσσιν (3), *cœlatis in lectis.*

Nous avons déja vu qu'à l'égard des travaux de ce genre, tels encore que celui du bouclier d'Achille, il importait assez peu, pour attester le goût des procédés en vogue de son temps, qu'Homère ait eu en vue un ouvrage réel, ou de pure invention. Mais d'autres objets moins susceptibles de fiction, déposent encore mieux dans ses écrits du goût dont on parle. Ainsi, par exemple, la description de la cuirasse et du bouclier d'Agamemnon (4) nous présente des figures de bas-relief d'un genre plus usuel, et où l'on ne peut méconnaître l'application habituelle de la sculpture sur métaux.

Par une conformité assez particulière, les ouvrages d'art des plus anciens temps dont il soit fait mention dans les livres saints, appartiennent au genre de sculpture qui emploie les métaux battus. Le premier artiste dont parle la Genèse, s'appelle *faber et malleator in cuncta opera æris et ferri.* Il n'était pas nécessaire que les Hébreux, pour la fabrication du veau d'or, eussent connu le secret de la fonte dans un moule à noyau. Les ouvrages métalliques du temple de Salomon n'étaient effectivement que des ouvrages de toreutique, qui durent être faits par morceaux rapportés et à compartiments.

Les plus anciens écrivains sont ceux où se trouvent les témoignages les plus incontestables de la pratique de cet art. Dans une histoire que l'on a cru écrite avant la guerre de Troie, Sanchoniaton parle d'idoles d'or et d'argent. Si quelques critiques ont nié l'existence de ces ouvrages à des époques aussi reculées, c'est, à mon avis, faute d'avoir fait la distinction que je cherche à établir ici entre les travaux de la toreutique ou sculpture sur métaux, et ceux de la *statuaire* ou sculpture en statues coulées en bronze.

Telle est, je pense, la raison pour laquelle le savant auteur de l'Usage des Statues chez les anciens (5) a supposé que la statue d'Ariane en argent, consacrée par Thésée, avait été une production étrangère à la Grèce. Il en pense autant des autres simulacres en or et en

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 6. — (2) Homer. Odyss., lib. VII, v. 88 et seq. — (3) *Ibid.*, v. 345. — (4) Homer. Iliad., lib. XI, v. 30 et seq. — (5) Usage des Statues, pag. 137.

argent, que les écrivains attribuent à l'enfance de ce peuple. *On n'avait pas,* dit-il, *alors dans ce pays des connaissances suffisantes de la métallurgie, ni d'ouvriers capables de fabriquer des ouvrages de cette espèce.* Mais la méprise de l'auteur se découvre par les autorités mêmes qu'il invoque; et celle de Pausanias, sur laquelle il prétend s'appuyer, le condamne. Pausanias effectivement révoque en doute l'authenticité d'une statue en bronze que les habitants de la ville de Phéneon prétendaient avoir été consacrée à Neptune Hippias par Ulysse (1). Toutefois sa raison de douter, n'est pas qu'au siècle d'Ulysse, on ignorât l'art des travaux métalliques en sculpture; au contraire il prétend qu'on faisait alors des statues de métal à parties rapportées, et telles qu'il les a décrites, livre III, chapitre 17. Mais l'art qu'on ignorait, selon lui, et selon toutes les vraisemblances à cette époque, était celui des statues de fonte. Or, comme celle qu'on attribuait à Ulysse était de ce genre, c'est-à-dire du genre de la *statuaria,* Pausanias l'a regardée comme apocryphe. Voilà la distinction que n'a point faite le savant critique dont je combats l'opinion.

Rien n'empêche par conséquent qu'à l'époque de Thésée, la statue d'Ariane en argent dont il s'agit, ait existé, mais faite de métal battu, par exemple, et de pièces de rapport. Et nous verrons qu'on en peut dire autant de plusieurs simulacres fort anciens, faits des métaux les plus précieux, et contre l'exécution desquels les critiques n'ont élevé jusqu'ici des doutes, que parce qu'ils jugeaient ces travaux, comme le produit d'un procédé trop difficile pour avoir été connu dans l'enfance de l'art.

L'art de la statuaire en bronze ou des statues en fonte, n'a dû très-certainement se développer que beaucoup de temps après, et l'on n'y a été conduit que par des degrés faciles à distinguer, et dont on rendra compte dans la suite. Il suffit de voir que la toreutique fut un de ces premiers degrés. S'exerçant sur les métaux dans la formation des ouvrages de sculpture, mais par d'autres moyens que celui de la fonte en moule, et pouvant mettre en œuvre avec la plus grande économie les métaux précieux, elle fut employée dans les plus anciennes statues d'or et d'argent. Il n'y avait donc que la connaissance et la définition précise de ses procédés, qui pussent, en donnant une raison convaincante de sa priorité, dissiper cette confusion d'idées, que l'équivoque des mots chez les écrivains, avait établie entre deux divisions limitrophes de l'art de sculpter.

Je ne quitterai pas ce sujet, sans faire apercevoir encore dans les usages de l'antiquité, une cause assez active du développement de la toreutique dès les premiers âges, et de l'antériorité qu'elle a droit de réclamer.

Cette cause se liait aux usages civils de la vie domestique des Grecs. Je veux parler du luxe de ce que nous appelons aujourd'hui *la vaisselle,* luxe qui surpassa de beaucoup celui des modernes dans le même genre, et qui dès l'origine des sociétés paraît avoir été autrefois porté à un très-haut point. Si l'importance de cette partie de la toreutique, qui correspond sous certains rapports à notre orfévrerie, doit dépendre des usages et de la nature des repas, on ne peut se refuser à croire, d'après ce qu'on sait sur les habitudes et les plaisirs de la table dans les siècles héroïques, qu'il ne faille prendre une assez haute opinion de la grandeur et de la beauté des vases qui faisaient l'ornement des festins.

Le vin entrait pour beaucoup dans le plaisir des banquets, et la faculté non-seulement de beaucoup boire, mais de boire à grands coups, se mettait au rang des qualités héroïques,

(1) Paus., lib. VIII, cap. 14.

ou du moins de celles que se disputaient les convives. La méthode de faire et de servir les vins, avait encore introduit sur les tables, des vases d'une grandeur exorbitante.

Tels étaient ceux qu'Homère appelle ἀμφικύπελλον; telle était la coupe de Nestor, décrite par ce poète : elle avait quatre anses, et deux colombes ornaient chacune de ces anses. Son fond était double; son poids était tel (1), que *lorsqu'elle était remplie, tout autre vieillard que Nestor l'eût à peine soulevée de dessus la table ; mais le roi de Pylos la levait encore, et la vidait sans peine.*

Le luxe de la sculpture s'empara tout de suite, comme on le voit, de ces vases dont la forme et l'étendue se prêtaient à toutes les sortes de compositions. Anacréon en recommande l'exécution à son toreuticien, et c'est sur des vases d'argent que celui-ci devra sculpter les sujets dont le poète va lui suggérer les inventions, τὸν ἄργυρον τορεύσας, Ἥφαιστε, μοι ποίησον πανοπλίαν μὲν οὐχὶ — ποτήριον δὲ κοῖλον (2).

Les anciens nous ont laissé les renseignements les plus nombreux sur la diversité de leurs vases de table. On peut consulter à ce sujet Athénée, qui en a discouru fort au long, et qui compte jusqu'à soixante-six formes de vases de table (3). Déja l'on aperçoit comment cette partie de la toreutique, à laquelle je donne le nom d'*orfévrerie*, et qui reçut en particulier à Rome, ainsi qu'on le dira bientôt, celui de *cælatura in argento*, put être aussi désignée par le nom général de l'art, ce qui est un effet naturel et ordinaire du langage. Je finis sur ce point, en remarquant que l'orfévrerie des anciens, même uniquement appliquée aux usages des particuliers, comprenait aussi les vases religieux, et que chez ces peuples, où il y avait un culte public et un culte domestique, la composition et l'exécution des vases durent former une branche d'art et de commerce immense; car on sait que presque toutes les cérémonies religieuses consistaient en libations, en effusions et en ablutions. Rien ne peut donner une plus juste idée de ce genre d'emploi dans les attributions de la sculpture sur métaux, que le passage de Cicéron, par lequel je terminerai cet article.

« On ne saurait comprendre, dit-il (4), le nombre et la beauté des vases qu'on voyait « en Sicile. Je suis persuadé que cette île, dans le temps de son opulence et de sa pros- « périté, avait eu les ateliers les plus renommés. Avant la préture de Verrès, dans chaque « maison un peu aisée, lors même qu'elle ne possédait aucune autre argenterie, on trou- « vait une grande *patella* ornée des bustes et des figures des dieux, une *patera* dont les « femmes se servaient dans les cérémonies religieuses, un *thuribulum ;* tous morceaux « achevés et d'un travail antique : d'où l'on pouvait conjecturer qu'autrefois on trouvait « les autres objets d'orfévrerie en égale proportion chez les Siciliens, mais qu'ayant « beaucoup perdu par le malheur des temps, il ne leur était resté que ce que la religion « avait retenu. »

(1) Homer. Iliad., lib. XI, v. 631. — (2) Anacr., 17. — (3) Athénée, liv. XI.

(4) *Incredibile est quàm multa et quàm præclara fuerint. Credo, tum quum Sicilia florebat opibus et copiis, magna artificia fuisse in eâ insulâ. Nam domus erat ante istum prætorem nulla paulò locupletior, quâ in domo hæc non essent, etiamsi nihil esset argenti, patella grandis cum sigillis ac simulacris deorum, patera quâ mulieres ad res divinas uterentur, thuribulum : hæc autem omnia antiquo opere et summo artificio facta, ut hoc liceret suspicari, fuisse aliquando apud Siculos peræquâ proportione cætera, sed quibus multa fortuna ademisset, tamen apud eos remansisse ea quæ religio retinuisset.* Cicer. in Verr. de Signis, pag. 21.

PARAGRAPHE V.

Comment il dut arriver que la statuaria *étant née de la* toreutice, *les productions, ainsi que les notions de ces deux divisions de l'art, se mêlèrent et se confondirent dans l'opinion.*

Pour jeter quelques lumières sur la route toujours un peu obscure que l'imitation a tenue en Grèce, et pour aider ceux qui sont étrangers aux procédés techniques, à en suivre les pas et la marche, sur la ligne que je tâche de tracer ici, je veux présenter en parallèle, un exemple approximatif de la manière dont l'art de la sculpture s'est reproduit vers le quinzième siècle à Florence. La Toscane moderne est a beaucoup d'égards le pays qu'on peut, sur le fait de la génération de la peinture sur-tout, comparer à la Grèce. La semence de l'art y germa, s'y développa spontanément; et ce pays est le seul qui puisse montrer, pendant une suite de siècles, une succession d'artistes indigènes et d'ouvrages nationaux, depuis le point qu'on peut appeler *le point de départ de l'imitation,* jusqu'au degré le plus haut qu'elle ait pu atteindre. On y trouve encore une sorte de similitude avec la Grèce, en considérant cette conformité particulière d'usage, qui plaça de même le berceau, ou l'école de la sculpture, dans les travaux de l'orfévrerie.

Tout le monde sait que ce que les Florentins appelaient *l'arte degli Orefici,* eut chez eux un autre éclat, et exerça sur les arts du dessin une toute autre influence, que n'en ont eu depuis chez les différentes nations, la profession et les travaux de l'orfévrerie. Cette profession, telle qu'elle s'exerce maintenant, ne fait qu'emprunter de quelques artistes subalternes et sans nom, les ornements et les dessins de ses ouvrages; à Florence, au contraire, l'art de la sculpture lui était redevable de sa renaissance, et lui devait ses plus habiles maîtres. Les premiers sculpteurs modernes, c'est-à-dire Florentins, s'appelaient presque tous *orefici,* orfèvres. C'est dans les ateliers de l'orfévrerie que se faisait le plus réel apprentissage de toutes les parties du dessin et du modelage : c'est en un mot des boutiques des orfèvres (comme on les appelait alors) que sont sortis les vrais restaurateurs de l'art.

Pour ne citer que les noms les plus distingués d'entre eux, d'après l'autorité de Georgio Vasari, qui a écrit leur vie, je dirai que l'orfévrerie avait produit le fameux Lorenzo Ghiberti, Bruneleschi, plus fameux encore, Massolino Panicale, le célèbre Luca della Robbia, Paolo Romano, Andrea Verochio (1), et le grand Donatello, sur le tombeau duquel on lit : *Restitutâ antiquâ scalpendi cœlandique arte celeberrimus.* La vie de cet artiste par Vasari nous apprend que les orfèvres accompagnèrent ses funérailles, *gli fecero ossequie onoratissime accompagnando lo tutti i pittori, gli architetti, gli scultori, gli orefici;* preuve qu'alors l'orfévrerie avait rang parmi les arts libéraux du dessin. Le célèbre Benvenuto Cellini, devenu si habile statuaire, ainsi qu'en fait foi son Persée de Florence, qui passe pour le plus beau bronze moderne, fut d'abord orfèvre, et nonobstant ses travaux

(1) Cité par Benv. Cellini, dans la préface de son traité *de Orificeria,* pag. 32.

de sculpture, il le fut toute sa vie; ce qu'il nous apprend dans l'histoire écrite fort au long par lui-même, de sa personne et de ses ouvrages.

Il est vrai, comme je l'ai dit, que l'orfévrerie de ce temps-là correspond parfaitement à cette partie de la toreutique qui, consistant dans l'invention d'une multitude de compositions, exigeait la science du dessin, s'exerçait en toutes sortes de sujets, de figures, d'ornements, et qu'encourageaient à l'envi les causes civiles, politiques et religieuses. Il suffit quelquefois d'une mode ou d'un usage pour imprimer à l'art une direction ou une autre. Par exemple, au seizième siècle le luxe des grands consistait particulièrement dans la richesse des buffets; les plats, vases et pièces d'orfévrerie qu'on y étalait étaient d'une très-grande dimension; (*Voy.* Vita di Benven. Cellini.) ces pièces offraient à l'artiste des champs vastes et propices, pour y figurer toutes sortes de sujets. Cette seule cause avait dû faire de l'orfévrerie, à Florence, une véritable sculpture sur métaux.

Mais en Grèce, ainsi qu'on l'a déja vu, un sol plus fécond, une culture encore plus heureuse, devaient faire sortir du même germe de plus grandes et de plus nombreuses productions. Déja, dès les siècles qui précédèrent celui de Phidias, la toreutique avait fait éclore et l'art d'exécuter les statues en métal, et celui de composer des colosses, et celui de fondre les métaux dans des moules, et par conséquent cette division de l'art qu'on distingue par le mot *statuaria.* La méthode de façonner les métaux en détail, de les employer battus ou fondus par parties détachées, jointes à un noyau de bois, mettait pour les yeux peu de différence entre les productions de l'un ou de l'autre genre. Toujours faut-il joindre l'art de faire des statues à celui de tous les autres travaux métalliques dont on a donné l'aperçu, pour embrasser l'ensemble de notions que présentait à l'esprit la toreutique : il faut sur-tout se garder de prendre le toreuticien de l'époque dont j'entends parler chez les Grecs, ainsi que l'*orefice* des quinzième et seizième siècles à Florence, pour l'équivalent de ce que l'on appelle aujourd'hui *orfèvre.* Le mot qui peut exprimer tous les travaux de sculpture en or et en argent ne signifie plus, depuis long-temps, que le commerce et la fabrication de la vaisselle plus ou moins ornée.

Ainsi, dans beaucoup de cas, les noms survivent à ce qu'ils ont représenté. Le mot ne correspond plus à son idée; et cela doit arriver, soit lorsque la chose signifiée d'abord prend un grand accroissement par la suite, soit lorsque, par un effet contraire, ayant perdu de sa valeur et de son étendue, le signe qui l'exprimait se trouve restreint par l'usage à un emploi plus borné.

Or, un de ces effets a eu lieu à l'égard du mot *toreutique,* si même, comme on le verra, il ne les a pas éprouvés tous les deux.

Mais nous en sommes à considérer maintenant la toreutique dans son accroissement, devenue l'art de faire les statues, produisant la *statuaria in ære,* cumulant en elle toutes les pratiques et toutes les notions de l'art, au point que son nom pût signifier, selon les cas où l'on s'en servait, tantôt cette partie de la sculpture que l'on a définie, tantôt la sculpture toute entière, soit comme exprimant l'espèce, soit comme signifiant le genre.

Et pour se convaincre de la réalité de cette réunion de pratiques et de notions, ainsi que de la manière dont elle se fit, il ne faut que jeter un coup-d'œil sur les procédés mécaniques de l'art, procédés qui parviennent à lier entre eux des travaux qui semblent fort distants, lorsqu'on s'arrête aux notions superficielles et aux simples apparences. Par exemple, il n'est pas douteux que le travail de la sculpture en bois, et qui fut habituel

dans un grand nombre d'ouvrages de la toreutique, dut être celui qui conduisit le plus directement à la fonte des statues. On a déja vu comment la sculpture sur métaux substitua des matières plus durables à celles dont se formaient les *statues-mannequins*. Il résulta de là que le bois, matière qui se travaille par parties détachées, s'identifia avec la sculpture sur métaux, qui opère par morceaux et par compartiments. Le bois devint l'ame de la toreutique en statues; on put oser agrandir les proportions des idoles et les dimensions de tous les ouvrages, sur-tout de ceux qui restaient dans les temples à l'abri des intempéries de l'air et des saisons. Le travail du bois dut infailliblement conduire à celui des statues composées de matières diverses, et notamment des statues d'or et d'ivoire, qui, comme on le prouvera dans le paragraphe suivant, furent une partie essentielle de la toreutique.

Celle-ci donc, avant le développement de la *statuaria* ou sculpture en statues de bronze, eut, pendant un long cours de temps, dans ses attributions, non-seulement presque tous les objets que la politique, la religion et les mœurs exigeaient de l'art de sculpter, mais encore l'entreprise (si l'on peut s'exprimer ainsi) des statues et colosses de tout genre et de tous métaux. Elle tint lieu de la *statuaire;* elle fut *statuaire* elle-même dans le vrai sens de ce terme, puisqu'elle faisait toutes sortes de statues métalliques. Ainsi, ce fut à l'école de la toreutique que se formèrent, et ce fut dans ses procédés que s'exercèrent tous les artistes célèbres de ce qu'on doit appeler la seconde période des arts en Grèce, de celle qui succéda au style de Dédale, et précéda Phidias; période à laquelle on peut assigner deux siècles de durée.

C'est dans cette catégorie que doivent effectivement se ranger Gitiadas, auteur des grands travaux métalliques du temple de Minerve Chalciœcos à Lacédémone; Rhæcus et Théodore, qui, toreuticiens, et ensuite statuaires en bronze, firent les premières statues fondues dans un moule; Léarque de Rhegium, auquel on attribuait l'ancienne statue de Jupiter, faite de pièces de métal rapportées et rivées avec des clous (1); Smillis d'Égine, Melas, Perile d'Agrigente, Menæchme de Naupacte, Soidas, Bathyclès, l'auteur du trône d'Apollon à Amycles, et un grand nombre d'autres artistes dont les critiques ont été fort en peine de définir l'art par un nom commun, et qui fût analogue à leurs travaux.

Aussi trouve-t-on, par exemple, dans les tables chronologiques du Voyage du jeune Anacharsis, la plupart de ces artistes (tous célèbres par des statues métalliques et autres ouvrages du genre de la toreutique) appelés tantôt *graveurs*, tantôt *ciseleurs*, tantôt *fondeurs*, tantôt *ouvriers en bronze*, tandis qu'ils furent tous toreuticiens, exerçant la sculpture sur métaux, faisant des statues selon tous les procédés qui appartiennent à ce genre. Les noms de plusieurs d'entre eux rappellent non l'idée d'artistes exécutant de petits ouvrages, mais le souvenir de grandes entreprises, de statues célèbres : car, avant Phidias, la toreutique avait embrassé et produit des travaux considérables. Aucune conception de l'art de sculpter ne lui était étrangère; aucune des combinaisons de l'imitation des corps par la matière n'était au-dessus de ses moyens. Dès-lors le mot *toreutique* et le mot *toreuticien* durent exprimer une idée correspondante aux ouvrages que l'une et l'autre produisaient, c'est-à-dire équivalente à ce que l'on entend par statuaire et par sculpture.

La statuaire en bronze étant, comme on l'a vu, née de la toreutique, leurs produc-

(1) Pausan., lib. III, cap. 17.

tions ayant été rivales, leurs procédés limitrophes, comment les notions de ces deux divisions ne se seraient-elles pas mêlées et confondues dans l'opinion commune? La proximité de leurs moyens et de leurs résultats dut produire la confusion de leurs noms, sur-tout après que la toreutique fut arrivée, par les ouvrages de Phidias, au degré d'importance que nous allons considérer.

PARAGRAPHE VI.

De l'ensemble et de l'importance des parties qu'embrassa la toreutique au temps de Phidias.

L'époque de Périclès, qui vit fleurir Phidias, fut réputée la plus grande époque des arts, mais sur-tout de l'art de sculpter en Grèce. Celle d'Alexandre, qui compta Praxitèles et Apelles, ne le disputa peut-être à la première, que par l'éclat des circonstances politiques, qui se réfléchit aussi sur les arts du dessin. Toutefois, à examiner l'art en lui-même, il ne paraît pas que ce qui en constitue les parties principales ait pris aucun accroissement dans cette période brillante; et si quelque chose en distingue le génie, de celui de la précédente, c'est particulièrement ce mérite qui tient à l'élégance, au fini, à la recherche, et au goût. Mais le style de l'âge de Phidias fut le plus élevé, le plus grand et le plus hardi de tous. Il eut encore l'avantage de cette originalité qu'il n'est point au pouvoir des hommes d'acquérir, parce qu'elle résulte de l'état où l'art se trouve avant eux, et parce qu'en tout genre, y ayant un point où arrive l'esprit humain, et qu'il ne dépasse pas, l'instant le plus favorable à l'originalité est celui où toutes les premières difficultés sont vaincues, et où le génie n'est ni arrêté par le manque de modèles, ni découragé par le trop d'exemples.

Tel était le degré où l'art se trouvait lorsque Phidias parut; et s'il n'en est pas de plus propice aux efforts du talent, il n'en est pas non plus où le talent puisse aspirer à plus de gloire. A ces époques de faveur, on voit toujours quelques hommes recueillir le fruit des peines de leurs devanciers, effacer presque entièrement leurs noms, s'approprier toute leur gloire, et être proclamés les inventeurs, les créateurs par excellence.

C'est encore ce qui arriva à Phidias; lui seul semble avoir ouvert la carrière: c'est de lui que Pline, suivant sans doute en cela les écrivains grecs, fait partir son abrégé historique des arts. L'époque de cet artiste sert à marquer, non le commencement de l'art de l'imitation, comme trop souvent on l'a répété, faute d'examen, mais bien le commencement de cette belle saison qui vit l'art parvenu à tout son développement. Si nous en croyons les notions de Pline, il y aurait eu, dans le règne des arts, des temps fabuleux, c'est-à-dire, hors de toute certitude; il y aurait eu des siècles *antéhistoriques*, dont la connaissance, faute d'écrits, serait demeurée plus ou moins incertaine; et enfin l'histoire véritable, qui daterait du siècle de Phidias.

C'est à-peu-près ainsi qu'une certaine habitude a fait négliger, dans les temps modernes, la recherche et la connaissance des artistes et des ouvrages qui précédèrent le commen-

cement du seizième siècle et l'époque de Michel Ange. Effectivement ce grand artiste fut le premier qui, dans le renouvellement des arts, donna au dessin et à l'imitation du corps humain l'essor et le développement qu'on chercherait vainement dans les ouvrages qui le précédèrent. Avant lui, quelque chose de timide et de rétréci caractérisait la manière des plus habiles. A lui s'appliquerait l'*aperuisse* et le *demonstrasse* de Pline, dont on donnera bientôt l'explication (1). En suivant l'idée métaphorique de ces paroles, on pourrait dire que l'art, jusqu'alors resserré dans l'enceinte d'une exécution timide, attendait qu'un génie plus hardi forçât cette enceinte, et en étendît les limites. C'est dans ce sens que Michel Ange passe pour être le premier. Mais avant lui toutefois deux siècles d'efforts continus avaient produit d'assez grandes choses en tout genre d'art.

Il en fut donc de même en Grèce, et Pline nous l'apprend, puisque c'est toujours par Phidias qu'il débute dans ses renseignements historiques, soit de la peinture, soit de la statuaire, soit de la sculpture proprement dite.

Ainsi, au livre trente-cinquième, qui est celui de la Peinture, c'est Panænus, frère de Phidias, qui se trouve cité le premier, après toutefois Phidias lui-même, *quem initio,* ajoute Pline, *pictorem fuisse tradunt.* Le même auteur, livre trente-six, faisant remonter le commencement de la *scalptura* à l'origine des olympiades, prétend, on ne sait trop pourquoi, qu'elle devança la peinture et la *statuaria,* qui commencèrent, selon lui, l'une et l'autre avec Phidias, vers la 83e olympiade (2). *Quarum utraque cum Phidia cœpit octogesimâ tertiâ olympiade;* et après environ 332 ans, *post annos circiter trecenta et triginta duo.* Il est constant que Pline ayant connu et cité des ouvrages en peinture et en statuaire très-antérieurs à la 83e olympiade, n'entend ici par le mot *cœpit,* que le commencement du développement et de la grande époque des arts, qui fut celle de Phidias. Par la même raison cet artiste figure en tête des sculpteurs en marbre, *et ipsum tradunt scalpsisse marmora,* de la même manière qu'on le nomme le premier dans la liste des *statuarii. Et ex œre signa fecit.* C'est donc toujours Phidias qui, dans chaque genre, marque l'époque d'où partent l'histoire et la nomenclature des arts et des artistes, quoique Pline ait reconnu l'existence de l'art dès l'origine des olympiades, c'est-à-dire, 332 ans avant la 83e olympiade.

Cet espace de trois siècles est celui qui peut servir à faire connaître et à déterminer en Grèce la durée de l'accroissement des arts. Nous les voyons développés sous Phidias, et par lui; mais il est certain, comme on le montrera par la suite, qu'il eut un grand nombre de prédécesseurs. Et, pour revenir à la toreutique, s'il eut le mérite, comme le dit Pline, de lui avoir donné l'essor, et d'en avoir développé toutes les ressources, *aperuisse atque demonstrasse;* c'est parce que cette division de l'art, par une culture continue et croissante pendant trois siècles, était déja avant lui parvenue à un assez haut degré, soit quant à la hardiesse des entreprises, soit quant à la variété des moyens, soit pour ce qui regarde la perfection des procédés techniques.

Pour bien se rendre compte de tout ce que comportait d'idées et de notions le mot *toreutique,* et pour se faire une opinion précise de l'étendue de cette division de l'art, lorsque Phidias sur-tout y eut porté l'influence de son talent, les richesses de son imagination, et en eut agrandi tous les moyens, il faut réunir en un seul corps un très-grand

(1) Paragraphe VII. — (2) *Voy.* Plin., lib. XXXVI, cap. 4, et la note d'Hardouin

nombre de procédés et de moyens imitatifs. Il n'y avait en effet presque aucune matière et presque aucun sujet qui y fussent étrangers. A la pratique de travailler le métal au martelet (et ce qu'on appelle par retreint), à l'art du placage et des compartiments, la toreutique joignait aussi les procédés de la fonte en parties séparées; elle réunissait le travail des pierres précieuses à celui des bois rares et de la marqueterie, ainsi que le prouvent les ornements du trône de Jupiter Olympien; elle avait encore, dans ses emplois, comme nous le montrera le même monument, celui de varier et de colorer les métaux, soit par des préparations, soit par des mordants, soit par le secret des alliages. Elle savait y appliquer les émaux, et y enchâsser les gemmes et pierres dures. Bas-relief et ronde-bosse, ornements et compositions décoratives, statues et colosses, tout était de son ressort (1).

Elle comprenait aussi cette partie si brillante jadis, et si peu connue aujourd'hui, la statuaire en ivoire, que jusqu'ici les critiques n'ont su classer nulle part, faute d'avoir aperçu la nature de ses procédés et de ses rapports avec la toreutique, et parce que l'analyse vicieuse ou incomplète de la signification de ce mot, loin de les conduire à l'analogie dont je parle, les en a plutôt détournés.

Un seul mot de Winckelmann sur cette analogie ferait soupçonner qu'il l'aurait entrevue, si ce mot, et le sujet qui le lui a fait employer, ne nous prouvaient surabondamment qu'il n'avait alors en vue que les petits travaux de bas-relief. Deux fois ce célèbre antiquaire a parlé de l'ivoire : la première fois, au chapitre second de son premier livre de l'Histoire de l'Art, en parcourant seulement et d'une manière fort succincte les différentes matières que les anciens artistes mirent en œuvre : la notice de quelques travaux subalternes, et de cinq ou six statues d'or et d'ivoire, forme tout cet article, qui se réduit à quelques lignes. La seconde notion de Winckelmann, livre VII, chapitre 1er, sur l'ivoire, est encore plus

(1) On trouve dans Plutarque (Vie de Périclès) un passage où cet écrivain rend compte des travaux de tout genre entrepris par Périclès pour occuper la multitude. Quand on rapproche l'énumération de la plupart de ces branches d'art et d'industrie, de quelques-uns des grands ouvrages auxquels nous savons qu'elles durent être appliquées, on croit y voir une bonne partie des opérations et des procédés de la toreutique. Voici ce passage :

ὅπου γὰρ ὕλη μὲν ἦν λίθος, χαλκὸς, ἐλέφας, χρυσὸς, ἔβενος, κυπάρισσος· αἱ δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι τέχναι, τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοὶ, βαφεῖς χρυσοῦ, μαλακτῆρες ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ποικιλταὶ, τορευταί.

Je dois faire d'abord une observation sur ce texte. Les mots χρυσοῦ μαλακτῆρες ἐλέφαντος ont embarrassé les commentateurs. Reiske a proposé de lire χρυσουργοὶ et μαλακτῆρες ἐλεφάντος, *qui ebur molle et ductile reddunt;* mais, ajoute-t-il, *qui sint mollitores eboris est paulò obscurius.* Il propose ensuite χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλεφάντος, *qui aurum in tenuissimas bracteolas contundunt, item qui ebur in pellucidas tabulas concidunt.* D'autres ont été d'avis de joindre le mot ζωγράφοι à ἐλεφάντος, peintres sur ivoire. Je ne doute pas que la première leçon de Reiske ne soit la meilleure; le mot μαλακτῆρες, *amollisseurs*, ne saurait convenir au travail de l'or, et l'on verra dans la dernière partie de cet ouvrage, qu'il s'appliquait indubitablement à celui de l'ivoire : c'est faute d'avoir avéré ce rapport, que Reiske a hésité dans le rapprochement des deux mots. Il n'y a donc à changer dans le passage que le mot χρυσοῦ en celui de χρυσουργοί.

Pour revenir à l'objet qui m'a fait citer ce passage de Plutarque, on peut y remarquer d'abord, comme on l'a vu plus haut, la quadruple division de l'art de sculpter πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοὶ et τορευταί. Mais c'est très-sûrement à cette dernière division, celle de la toreutique, qu'appartiennent le travail de l'ébène qui ornait le trône de Jupiter, le travail du cyprès dont on faisait l'ame des statues d'or et d'ivoire, le travail de la marqueterie, ποικιλταί. C'est à la toreutique qu'on peut appliquer le travail de l'or, χρυσουργοί, le travail de l'ivoire, celui de l'amollir, etc.

courte, car elle ne comporte qu'une ligne; et le titre du paragraphe *Piccoli intagli rilevati in avorio*, fait voir qu'il n'y est question que de petits travaux, dont il associe l'espèce à celle des petits ouvrages en argent, en or et en bronze, et qu'on appelait, dit-il, du nom de *toreutique*. Ce peu de mots précède la définition que nous avons combattue plus haut (Paragraphe II).

Ce léger aperçu, qui, comme cela est démontré, ne s'appliquait qu'à de petits objets gravés, avait induit d'abord M. Heyne à avancer que la toreutique était la sculpture en ivoire. C'était trop dire sans doute; car la sculpture en ivoire peut être une partie de la toreutique, sans que la toreutique soit pour cela la sculpture en ivoire; mais, dans la suite, le savant professeur s'est rétracté de la façon la plus formelle, *Eben so habe ich mich in der bestimmung der toreutice des Plinius geirret in der abhandlung über das elfenbein der alten* (1).

J'attribue le manque de vue du premier de ces antiquaires, et l'inconsistance d'opinion du second sur cette matière, à ce que ni l'un ni l'autre n'ont eu pour guide le fil des notions et des procédés techniques. J'avoue en même temps qu'il eût été d'autant plus difficile à ces deux savants de le saisir par la seule érudition, qu'à vrai dire, la pratique moderne des arts et les habitudes actuelles de nos ateliers ne présentent ni moyens ni occasions de mettre sur la voie de ces sortes de découvertes ceux qui sont le plus dans le cas de se livrer aux recherches scientifiques ou littéraires de l'art. Pour peu au contraire qu'aux notions spéculatives on joigne en ce genre celles qui aident à concevoir les procédés techniques de la statuaire en ivoire, on aperçoit sa liaison nécessaire avec la sculpture sur métaux, et l'on se persuade qu'elle fut d'abord une conséquence immédiate, et puis une partie des plus importantes de la toreutique.

On lit dans les Transactions Philosophiques, tome III, *que très-probablement on n'a point travaillé l'ivoire avant les marbres, d'abord parce qu'il dut être plus rare, et ensuite parce qu'il est plus dur et plus difficile à tailler*. Cette proposition contient deux erreurs. La première a déja été redressée par l'autorité du plus ancien écrivain grec (2), qui, dans ses descriptions emploie par-tout l'ivoire, et nulle part, comme on l'a vu, ne fait mention du marbre. La seconde ne peut à la vérité être réfutée que par l'expérience, qui apprend que l'ivoire travaillé avec les instruments et les procédés qui lui conviennent, offre réellement une dureté moindre, et plus de facilité que le travail du marbre. Du reste, si la liaison intime de ce genre de sculpture avec la toreutique prouve l'ancienneté de celle-ci, cette ancienneté sert aussi à montrer la réalité de leur union.

Nous avons reconnu déja, par exemple, que la sculpture en bois, après avoir produit la sculpture sur métaux, en devint aussi l'auxiliaire. Nous verrons par la suite que le travail de l'ivoire rentre dans le mécanisme du travail xyloglyphe; et l'on sera convaincu que, l'un dépendant de l'autre, le statuaire en ivoire devait posséder au plus haut degré l'art de travailler le bois, qui constituait essentiellement l'ame et le noyau de ses statues. Aussi de là était résulté l'usage assez commun de faire en bois doré les colosses, que l'économie ou d'autres raisons empêchaient d'exécuter en or ou en d'autre métal. Phidias fut auteur de quelques ouvrages de ce genre, entre lesquels il faut compter sa Minerve de Platée, dont la dimension se comparait à celle de la plus colossale de toutes

(1) Antiquarische Aufsaetze, part. II, pag. 141. — (2) *Voy.* Paragr. IV

ses statues (1), savoir la Minerve Poliade de l'Acropolis d'Athènes. Ainsi, comme on le voit, se rattachent à un seul et même tronc, des branches qui n'en semblent éloignées ou indépendantes que lorsqu'on néglige l'analyse technique des procédés mécaniques. Ainsi la sculpture en bois et la sculpture en ivoire, rapprochées par des rapports communs, se montrent à nous comme parties d'un même art, dans le cercle des attributions de la toreutique, au temps de Phidias.

Il n'est pas plus difficile de saisir la liaison de ces matières et de leur travail, avec les métaux et l'art de les travailler, lorsqu'on voit ces mêmes statues, ces mêmes colosses, de bois en dedans, d'ivoire en dehors, revêtus presque tous de métal doré, ou d'or dans les parties drapées de leur ensemble; et lorsqu'on sait que ces draperies métalliques se formaient de morceaux amovibles et de compartiments, ce que nous fera voir en son temps la célèbre Minerve du Parthénon par Phidias. Tous ces ouvrages, malgré les variétés que leur exécution présente à l'esprit, étaient subordonnés à un système uniforme d'opérations, qui ne peuvent appartenir ni à la plastique, ni à la statuaire en fonte, ni à la sculpture en marbre, mais uniquement à cette quatrième division de l'art dont nous avons défini les attributions variées.

C'est par conséquent en rassemblant le travail du bois, le travail de l'ivoire, et le travail des métaux, qu'on se fait une juste idée des vastes et prodigieuses compositions, qui, du temps de Phidias, avaient élevé si haut l'art de la toreutique.

Pour en connaître l'importance, et bien apprécier avec l'ensemble de toutes les parties qu'elle embrassa, l'opinion que l'on dut s'en faire, il faut encore joindre à l'idée de ces étonnantes créations de l'art, celle de ces compositions non moins singulières, qui, sous la forme de trônes embellis de toutes les richesses de l'imagination, servaient en quelque sorte de cadre aux plus colossales images de la divinité. Ici l'on ne savait souvent lequel du dieu ou de son trône était le principal ou l'accessoire, tant l'art s'était plu à rendre l'un rival de l'autre en magnificence, en luxe de matières et d'ornements. Mais c'est sur le point même de l'exécution technique, et du système des combinaisons mécaniques, que l'on éprouve encore plus de peine à séparer un ouvrage de l'autre. Ils étaient le produit des mêmes procédés; et comme les trônes étaient indubitablement des productions de la toreutique, il faut accorder aussi que les statues et les colosses d'or et d'ivoire qui y reposaient, doivent être considérés, par la nature propre de leur travail, comme les résultats de la même division de l'art, qui sut créer les plus grandes choses, et les accompagner des plus légers détails.

Phidias fut donc un toreuticien selon toutes les acceptions du mot *toreutique*, c'est-à-dire, lorsqu'on envisage les conceptions et les entreprises de cet artiste, dans les grands et petits travaux embrassés par la sculpture sur métaux. Quoiqu'il ait été statuaire dans les figures en fonte qu'il fit *(fecit et ex œre signa)*, sculpteur dans les marbres qu'il travailla *(tradunt et scalpsisse marmora)*, peintre dans ses premières années *(pictorem ab initio fuisse tradunt)*; cependant son caractère essentiellement propre et distinctif était celui de toreuticien. C'est ce que montreront par la suite l'analyse et l'histoire de ses principaux ouvrages, dont les uns, tels que la Minerve du Parthénon, le Jupiter d'Olympie, la Vénus et la Minerve Ergané d'Élide, la Pallas de Platée, et celle de Pellène, étaient

(1) Paus., lib. IX, cap. 4.

presque tous des colosses à compartiments de bois, d'ivoire, d'or et d'autres métaux, et les autres, tels que les piédestaux, boucliers, trônes et accessoires de tout genre, faisant partie des précédentes compositions, dépendaient tous de la toreutique.

Si la toreutique fut tout ce que nous venons de voir, si la statuaire chryséléphantine en fut une dépendance; si Phidias, particulièrement sculpteur sur ivoire, comme le prouve encore un passage de Sénèque [1], fut essentiellement toreuticien; si cette branche de l'art, qu'il cultiva de préférence, comportait depuis les détails les plus délicats du bas-relief, et de l'ornement, jusqu'à l'exécution des compositions les plus colossales; cela nous explique,

1° Comment il arriva que les mots *toreutique, toreuticien* auront pu très-naturellement devenir, même dans les âges postérieurs, l'équivalent des autres noms affectés à exprimer l'idée la plus relevée de l'imitation des corps par la matière;

2° Comment Pline, parlant de Phidias et de son art, non-seulement a pu, mais encore à dû se servir du mot *toreutice,* et pourquoi en outre il en a usé à l'égard de Polyclète, celui de tous les artistes qui suivit de plus près Phidias dans la carrière des travaux qu'on vient de définir.

PARAGRAPHE VII.

Application des notions précédentes à l'interprétation des quatre passages de Pline, où cet écrivain emploie le mot toreutique.

Nous avons déja vu qu'en consultant le système selon lequel Pline a réparti ses notions historiques de l'art, on trouvait, sinon l'ensemble, du moins le plus grand nombre des éléments de la toreutique, dans le livre même qu'il consacre à l'histoire des métaux. Le paragraphe suivant nous fera voir que, fidèle à son système, c'est dans le même livre qu'il traite assez au long cette partie de la toreutique, correspondante à ce que nous avons appelé l'orfévrerie sous le rapport de l'art, et qu'il nomme *cælatura argenti.* Cependant il est vrai de dire que, tout en réunissant dans le trente-troisième livre, et en rapprochant les éléments dont on parle, on n'a pas encore l'idée entière de la toreutique, telle qu'elle fut en Grèce, et telle que Pline lui même, dans quelques autres passages, nous met à portée de nous la représenter, puisque, de fait, il ne nous a laissé presque aucun renseignement sur les statues d'or et d'ivoire, sur les trônes, et sur ce grand nombre de travaux métalliques qui avaient fait autrefois l'ornement des temples et des sanctuaires de la Grèce.

Je crois pouvoir attribuer à deux causes cette sorte d'omission de Pline. D'abord il me paraît certain (et la suite de cet ouvrage le prouvera) que la toreutique, ainsi entendue dans ses plus grands et ses plus nobles travaux, n'était plus guère connue à Rome au temps de cet écrivain, et que déja, long-temps avant lui, l'usage en avait confondu les notions avec celles de la *statuaria in ære.* Rome, en dépouillant la Grèce, lui avait enlevé

(1) *Non ex ebore tantùm Phidias sciebat facere simulacra, faciebat et ex ære,* Senec. Epist. 85. Nouvelle preuve que la principale réputation de cet artiste se fondait sur ses statues d'ivoire

beaucoup moins de ses ouvrages en or et ivoire que des autres. Ce n'est pas que la plupart de ces riches monuments n'eussent été propres à tenter la cupidité du peuple conquérant; mais, d'une part, c'étaient des simulacres révérés et consacrés dans leurs sanctuaires par une antique dévotion; de l'autre, leur dimension colossale et leur structure inconsistante en eussent rendu le déplacement presque impossible. Cela explique comment la Grèce, même au temps de Pausanias, avait conservé en si grand nombre ces chefs-d'œuvre de l'art, et pourquoi ce genre de luxe ne paraît pas avoir eu une aussi grande faveur à Rome. Mais la cupidité des grands, la manie des curiosités, et la facilité du transport, y avaient fait abonder cette autre partie de la toreutique grecque, qui consistait en meubles, en candélabres, en objets de luxe, en vases, en orfévrerie et en vaisselle. C'est pour cela que Pline a fait mention de tous ces produits de l'art des Grecs dans son livre des métaux et de la sculpture sur métaux, qui est le trente-troisième. Voilà pourquoi la *cælatura argenti* y trouve place, et voilà encore pourquoi les notions relatives aux toreuticiens et aux *cælatores,* se trouvent partagées entre le livre trente-troisième et le trente-quatrième, où il cite, avec les statuaires en bronze, plusieurs *cælatores.* (*Voy.* le Paragr. suiv.)

Il me semble, en second lieu, que l'omission dont il s'agit, se trouve en partie expliquée déja, par ce qu'on a dit de l'époque d'où Pline est parti dans ses renseignements historiques de l'art et des artistes, s'il est vrai que la période de trois siècles qui précéda Phidias, ayant été particulièrement celle de la toreutique, le point où commence son histoire fut précisément celui qui vit les grands travaux de la *statuaria* succéder aux entreprises de la sculpture sur métaux.

Dès que la statuaire en fonte eut acquis toute la facilité, toute la hardiesse, toute la perfection des procédés mécaniques, d'où depend l'exécution des plus grandes choses, il fut naturel que cette division de l'art remplaçât en bien des circonstances les travaux compliqués et inconsistants de l'autre. En effet, les ouvrages de la toreutique n'étaient pas susceptibles d'être appliqués à tous les usages publics. Les statues de bois, d'ivoire, et de métal plaqué, n'étaient guère propres à figurer que dans l'intérieur des édifices, à l'abri des injures des saisons. La sculpture en statues de fonte, moins dispendieuse, plus durable, et d'un transport plus facile, peut affronter toutes les intempéries de l'air. Elle se prête encore à un bien plus grand nombre d'usages pour l'embellissement des villes. La politique y trouva plus de moyens d'exciter et de satisfaire tous les genres de passions (*Voy.* Part. V, parag. IV). Toutes les ambitions publiques ou particulières lui demandèrent des monuments; *ad infinitum effloruit,* dit Pline [1]. Elle offrit encore de nouvelles ressources pour faire aux dieux des offrandes d'un volume plus considérable. Non-seulement l'intérieur des temples, mais leurs enceintes, mais leurs bois sacrés, se remplirent de statues de bronze votives.

La toreutique ou la sculpture sur métaux perdit alors tout ce que gagna la sculpture en statues de fonte, c'est-à-dire la plus importante partie de ses travaux. Elle finit par être un art d'exception à Rome sur-tout, et elle n'exista plus que dans les souvenirs des temps passés, ou les écrits de quelques anciens auteurs. Les statuaires enfin furent bien quelquefois toreuticiens, mais de la même manière que les plus célèbres toreuticiens avaient autrefois réuni les connaissances et la pratique de la *statuaria*, de la manière en un mot dont Phidias l'avait fait ainsi que Polyclète.

(1) Lib. XXXIV.

Il fut donc fort naturel que Pline embrassant l'histoire de l'art sous les rapports les plus connus de son temps, et ayant pris pour point de départ l'époque où la toreutique avait commencé à se confondre avec la statuaire en bronze, ait considéré la première sous ses aspects les moins considérables. C'est à ces causes qu'on doit attribuer le silence presque absolu qu'il a gardé, non-seulement sur la statuaire en ivoire, mais sur une multitude d'ouvrages liés à cette partie brillante de l'art, et qui par la nature du système de l'auteur étaient ou étrangers à son plan, ou antérieurs à l'intervalle de temps qu'il parcourt. Et tels furent les étonnants travaux de sculpture sur métaux que Gitiadas avait exécutés à Sparte, dans le temple de Minerve, et qui précédèrent de deux siècles l'époque de Phidias. Ainsi l'on ne trouve chez cet écrivain aucune mention, ni du célèbre Coffre de Cypsélus, le premier des ouvrages de toreutique dont nous ayons une description, et dont la restitution terminera cette seconde partie, ni de la Lampe et de la Palme d'Or, invention si curieuse de Callimaque dans un des temples de la citadelle d'Athènes, ni du Trône d'Apollon, par Bathyclès de Magnésie, ni d'un grand nombre d'ouvrages de toreutique, exécutés par les prédécesseurs de Phidias.

Toutes ces considérations vont nous mettre à même d'interpréter avec plus de précision et de clarté qu'on ne l'a fait jusqu'ici, les quatre passages rapportés plus haut, et dans lesquels Pline s'est servi des mots *toreutice* et *toreutas*.

Deux de ces passages, ainsi qu'on l'a vu, se rapportent à Phidias et à Polyclète; et le mot *toreutique* y est employé à désigner l'art dans lequel ils se sont illustrés. Les deux autres passages nous présentent le même terme associé comme terme générique au mot *pictura*, et au mot *statuaria* comme expression synonymique ou équivalente.

S'il est constant que Pline, en donnant le nom de toreutique aux ouvrages de Phidias et de Polyclète, n'a pu avoir la pensée de désigner leurs travaux sous quelqu'un de ces rapports subalternes de l'imitation, tels que ceux d'orfévrerie, de ciselure, de petits bas-reliefs, etc., ne résulte-t-il pas au contraire de l'emploi du mot *toreutice*, que l'écrivain aurait spécifié par là le caractère particulier du genre et de la division de l'art qu'exercèrent de préférence ces deux artistes.

Ainsi le donne à penser le premier passage (lib. XXXIV, cap. 8), *Primusque (Phidias artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse meritò judicatur*, qui termine la courte énumération des statues de Phidias; *et il a la juste réputation d'être le premier qui ait donné à l'art de la toreutique tout son développement, et en ait montré toutes les ressources.* Je ne m'arrêterai pas à prouver qu'ici le verbe *aperire* signifie autre chose que l'essai d'un art, sur-tout quand il est joint au verbe *demonstrasse*, sur-tout quand il s'agit de Phidias; et que s'il faut entendre ainsi ces mots, cette notion doit se rapporter plutôt à la partie de l'art dans laquelle cet artiste n'eut point d'égal, qu'à celle où il fut surpassé par ses successeurs; car son talent principal, ainsi qu'on l'a dit déja bien des fois, ne fut pas celui de *statuaire en bronze.* Si Pline eût prétendu que ces mots s'appliquassent à la *statuaria in ære*, par quel singulier hasard aurait-il usé du mot *toreutice?* Mais veut-on que le hazard ait ici guidé sa plume, ce qui n'est pas toujours invraisemblable? Alors il me paraît qu'il faut voir dans ce passage une note prise de quelque ancien écrit sur Phidias, où cet artiste vanté comme toreuticien, était jugé avoir exercé sur la toreutique l'influence décrite par la phrase qu'on vient de citer

Il serait tout aussi singulier que Pline, dans le second passage déja rapporté plus haut, et que je vais reproduire, eût usé encore, par hasard et sans aucune intention spéciale, du même nom à l'égard de Polyclète, l'artiste qu'on sait avoir occupé la seconde place après Phidias, dans le genre d'ouvrages dépendants de la toreutique (car la Junon d'Argos ne le cédait qu'au Jupiter d'Olympie, *voyez* Part. V, Paragr. II); mais il y a encore quelques doutes à éclaircir sur ce passage, dont voici le texte : *Hic consummasse hanc scientiam judicatur, et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse,* autre jugement du même genre que le précédent, et qui termine aussi la notice sur Polyclète. Un de mes doutes tombe sur le mot *scientiam* dans le premier membre de la phrase, qui pourrait bien se rapporter à la science des proportions mise en grande lumière par Polyclète, et dont Pline a fait mention quelques lignes plus haut, et non pas à la toreutique; c'est ce dont je laisse chacun juge. J'ai un autre doute sur la signification du mot *erudisse,* qui, au lieu d'enseigner et d'apprendre, pourrait bien, d'après son étymologie, et beaucoup d'autorités, n'exprimer autre chose que *raffiner, polir.*

Si mes doutes sont fondés, j'expliquerais le passage, en disant que Polyclète *avait été consommé dans la science des proportions, et avait porté le dernier fini dans la toreutique déja développée par Phidias.*

Je le répète, comment se ferait-il que Pline eût employé fortuitement le terme de toreutique pour ces deux artistes, ceux-là précisément qui, d'après la connaissance que nous avons du genre de leurs plus célèbres ouvrages, doivent passer pour avoir été les plus grands toreuticiens? Pourquoi se refuserait-on à l'opinion, ou que cet écrivain a employé à leur égard le nom propre de leur art favori, ou qu'il a extrait ces notices, d'ouvrages dans lesquels ces deux grands maîtres étaient placés à la tête des maîtres de la toreutique; l'un, pour avoir développé par son génie cette branche si importante de l'art de l'imitation; l'autre, comme lui ayant donné par son goût toute l'élégance et le fini dont elle était susceptible. Si l'on se refuse à cette interprétation, il ne reste d'autre manière d'expliquer ces passages, qu'en prenant le mot *toreutice* dans un sens capable de relever encore plus son acception; car il est visible que Pline s'en servant, à l'égard de Phidias et de Polyclète, et dans le livre où il traite des ouvrages de la statuaire en bronze, ne l'aura employé que comme mot générique exprimant l'idée universelle de l'art de sculpter, ou comme expression synonyme de *statuaria;* et l'un ou l'autre nous donne la même opinion de ce que fut la toreutique.

Les deux passages qui restent à interpréter devraient conduire sans aucune difficulté à ce résultat : je vais toutefois présenter encore quelques observations relatives à celui qui suit.

Pline, livre XXXV, se plaint de l'inexactitude des chronologistes grecs, qui ne plaçaient l'époque des peintres célèbres qu'après celle des statuaires et des toreuticiens, *multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas.* Cet écrivain, partant toujours de l'époque de Phidias, comme de celle qu'il assigne au développement de tous les arts, prétend redresser l'erreur qui donnait à la peinture une date trop tardive. (Je crois qu'il a ici en vue Théophraste (1), citant le peintre Polignote comme le premier). Il fait donc voir, par Panænus, frère de Phidias, par Bularchus même, dont Candaule avait acheté

(1) Plin., lib. VII, cap. 56, *quæ quis invenerit*

le tableau, que l'art de peindre (en tant qu'art fait et développé) datait de plus loin, sans parler des peintres monochromes plus anciens encore.

Mais est-il nécessaire qu'en associant dans ce passage le mot *toreutas* à celui de *statuarios*, Pline ait eu l'intention d'employer deux mots synonymes, c'est-à-dire de désigner ce qu'il appelle *statuarios* par deux mots équivalents? Pourquoi ne serait-il pas permis de croire aussi, qu'y ayant eu deux divisions de l'art de sculpter, distinctes entre elles, quoique rapprochées par des procédés communs, et confondues par la suite, Pline travaillant sur les écrits des Grecs, en aurait extrait des observations qui distinguaient les deux genres, et dès-lors aurait employé les deux dénominations, non comme signifiant par redondance une seule chose, mais comme en désignant séparément deux? Que si les commentateurs ont préféré voir dans ces deux mots une même signification, la raison en est que, ne pouvant concevoir, d'après l'idée rétrécie qu'ils s'étaient formée de la toreutique, pourquoi Pline associait ici aux grands travaux de la statuaire, les petits travaux de l'orfévrerie, ou de tout autre genre subalterne, ils ont mieux aimé supposer le mot *toreutas* un synonyme même impropre de *statuarios*, que d'admettre dans Pline une association d'idées aussi disparates : mais les notions qu'on a développées font disparaître le soupçon d'impropriété dans le mot, et de disparate dans l'idée. La toreutique ayant marché de front avec la statuaire en bronze, et en ayant été distincte, il y a lieu à parallèle entre les choses, et il n'y a pas lieu à synonymie complète entre les mots. Persistera-t-on à admettre celle-ci? La toreutique, ainsi qu'on l'a déja dit au passage précédent, ne perdrait ni de sa valeur dans l'opinion, ni le rang où ses emplois l'avait portée. Il résulterait de là que dans le langage on la confondait du temps de Pline avec la statuaire en bronze. En un mot, si *toreutas* n'est ici qu'un synonyme, il désigne parité de mérite et de valeur entre les deux expressions; et puisque ce mot a été appliqué aux travaux de Phidias et de Polyclète, il faut bien accorder que les travaux qu'il exprime doivent se mettre au plus haut rang dans l'empire de l'imitation.

Mais le quatrième passage de Pline doit encore nous donner de la toreutique une idée plus grande, et nous convaincre de la valeur attachée jadis à ce mot en Grèce, et même dans le temps où vivait cet écrivain.

Pour bien faire saisir le sens de ce mot dans le passage dont il s'agit [1], je dois rapporter ce qui le précède et ce qui l'amène. Pline raconte que Pamphile fut le premier qui porta dans l'exercice de la peinture les connaissances que donne l'étude des lettres, et sur-tout du calcul et de la géométrie. L'influence de cet artiste, sur le sort des arts, alla jusqu'à faire prendre une plus haute opinion de leur utilité dans l'éducation : on lui dut l'introduction de l'enseignement du dessin dans le cours d'études que faisaient les enfants de famille; et la peinture lui fut redevable, en ce genre, du rang qu'elle prit parmi les arts libéraux. Cet art, en effet, ajoute Pline, fut toujours exercé par des hommes libres *(ingenuis)*, même dans la suite par des hommes de condition *(honestis)*, et il a toujours été interdit de l'enseigner à des esclaves. Aussi, continue-t-il, ne vante-t-on aucun ouvrage, soit en peinture, soit en toreutique, qui ait été le produit d'une main servile. *Ideo neque in hac (picturâ) neque in toreutice ullius qui servierit opera celebrantur.*

Il est indubitable que *toreutice*, mis ici en regard et en parallèle avec *picturâ*, n'a pu

(1) Plin., lib. XXXV, cap. 10.

être employé par Pline que dans l'acception générale de l'art de sculpter, sous le rapport du genre, et non de ses espèces. Visiblement Pline veut dire que les enfants de condition libre en Grèce furent seuls admis à apprendre et à cultiver les arts du dessin; qu'un tel usage contribua à la perfection de ces arts, parce qu'il faut, pour y réussir, des dispositions généreuses et de l'élévation dans les sentiments : et il en donne pour preuve ce fait remarquable, que bien que des esclaves (ce qui paraît sous-entendu) aient pu s'adonner aussi à ces arts, on ne citait toutefois ni en peinture, ni en sculpture, aucun ouvrage recommandable qui fût sorti de leur main. Rien de plus simple que cet énoncé de Pline; rien aussi ne serait plus ridicule, s'il fallait donner au mot *toreutice* la signification bornée de quelqu'une des parties de la toreutique. Comment imaginer que cet effet moral de l'influence de la condition sur le talent, effet observé dans la peinture, n'aurait eu lieu qu'à l'égard soit de l'orfévrerie, soit des bas-reliefs, soit de l'ornement, etc., soit même de la division entière de l'art qui comprenait ces subdivisions? On ne saurait douter qu'ici une division de l'art de sculpter ne soit prise pour l'universalité de l'art, et que le mot *toreutique* n'ait eu cette signification entière.

En résumant tout ceci, il est donc permis de croire que Pline, dans les passages cités, aura copié quelques réflexions tirées soit de Ménechme, soit de Xénocrate, soit d'Antigone, qui avaient écrit sur la toreutique (1), et que ceux qui s'appliquent à Phidias et à Polyclète, peuvent être considérés comme devant sur-tout désigner la nature spéciale des ouvrages et de la division de l'art qui leur étaient propres.

Il me paraît certain, et la suite de cet ouvrage va le montrer, qu'avant Phidias, la perfection de la toreutique, retardée sans doute par la difficulté de ses procédés mécaniques, attendait son avancement des progrès de la science même du dessin, ou de l'imitation du corps humain. Naturellement elle resta et dut rester fort long-temps dans cet état, que nous définirions aujourd'hui par les mots de *petite manière*. Quelque chose de sec, de froid, de mesquin, dut se faire sentir dans la composition de ses premiers travaux, et aussi quelque chose de timide caractérisa ses entreprises.

Mais lorsque Phidias, recueillant le fruit de trois siècles d'essais, d'efforts et de leçons, eut fait voir dans un si grand nombre de vastes ouvrages à compartiments de métal, dans ses colosses d'or et d'ivoire, dans les harmonieuses combinaisons d'accessoires ajoutés à ces monuments, l'union de la grandeur et de la vérité dans le style, de la simplicité des formes, et de la variété des détails, l'accord de la richesse et du goût; alors on sentit tout ce qu'il avait mis de distance entre lui et ses prédécesseurs. Il parut avoir *ouvert* un art resserré jusqu'alors par la manière étroite et la timidité des premiers artistes, *Aperuisse atque demonstrasse artem toreuticen.*

Quand un art ou un genre d'art quel qu'il soit en est venu à ce point, il ne reste plus qu'un pas à faire, c'est celui de la recherche, de la méthode, du fini, qui arrivent toujours après les grands modèles donnés par le génie, et c'est à mon gré ce que signifie le *consummasse* de Pline, si on le joint à l'*erudisse toreuticen* qui suit, et qu'il emploie à l'égard de Polyclète. Ainsi s'expliquent réciproquement et l'idée, et le mot qui la représente; ainsi les notions de l'art dévoilent la véritable signification des passages; et la valeur des passages constate à son tour et confirme l'interprétation que nous avons donnée de la toreutique.

(1) *Voy.* Paragraphe V.

PARAGRAPHE VIII.

De la toreutique dans son rapport avec les petits objets d'ornement et la vaisselle d'argent, ou la cælatura argenti *dans Pline,* lib. XXXIII, cap. 12.

Tant que la notion générale de la toreutique n'était point déterminée, il devait être, je l'avoue, fort difficile de sortir de ce cercle d'idées sans issue, autour desquelles l'analyse partielle et l'érudition des textes forçaient de tourner. Il ne faut pas s'étonner que tant de critiques habiles aient adopté pour conclusion que la toreutique était l'orfévrerie, et n'était que cela. Le chapitre de Pline sur la *cælatura,* mot correspondant en latin au mot grec *toreutice,* avait dû fort naturellement conduire à cette conséquence.

Cependant une légère attention sur le texte de Pline, et sur la nature des notions renfermées dans le chapitre dont je parle, fait assez connaître que cet écrivain, loin d'avoir eu l'intention d'y renfermer la *cælatura* toute entière, l'y a restreinte, et au seul emploi de vaisselle, et à celui encore de vaisselle en argent, *cælatura argenti.*

Rien autre chose à conclure de là par conséquent, sinon que l'art des ornements et des figures sur argent, avait fait de très-bonne heure, comme on la déja vu, une partie remarquable de la sculpture sur métaux, et que cette partie avait continué d'être en vogue à Rome, au temps de Pline.

Considérée sous le rapport de l'application de l'ornement en figures de bas-relief, et autres petits sujets, à une multitude d'objets de luxe et d'usage, la toreutique sans aucun doute avait jeté le plus grand éclat au temps de Phidias. Pline a encore eu soin de vanter l'habileté de cet artiste en ce genre, et de le mettre à la tête de ceux qui excellèrent dans le petit. C'est ce qu'il faut entendre par ce passage où il cite uniquement les plus légers détails de ses plus grands ouvrages, et ce qu'il appelle *argumenta parva* (1) : j'en dis autant des mots qui suivent, et dont le véritable sens me paraît être, que Phidias fut aussi grand dans les plus petits objets dont il embellit ses colosses, que dans ses colosses eux-mêmes, *æqualem magnificentiam fuisse et in parvis.*

Je veux dire ici d'avance un mot de ce goût pour les petits détails d'ornement, que je considérerai bientôt dans les monuments dont je reproduirai l'ensemble. J'examinerai alors les censures des modernes à ce sujet, et je tâcherai de prouver qu'ils ont eu presque toujours leur source dans l'ignorance où l'on a été sur la nature même de ces monuments, sur le genre de leur exécution, et sur le goût des procédés dont elle dépendait. Pour l'instant je ne prétends toucher que ce qui se rapporte dans cet usage, au génie même de la toreutique, considérée comme art d'ornement et de bas-relief en petit.

Or il est constant que ce goût de détails et de petits objets est inhérent à la division de l'art dont il s'agit. Il y a en effet une manière de voir, de sentir, de composer et de

(1) Lib. XXXV, cap. 5.

faire, qui dépend de la différence des instruments ou des procédés que l'artiste emploie. Chaque matière aussi, dans l'art de sculpter, comporte une manière d'être traitée particulière à elle, d'où résulte ce qu'on appelle le génie propre de chacune; et c'est principalement sur le genre des compositions dans leur rapport avec la matière, ou sa mise en œuvre, que l'influence de ce génie se fait sentir. Autre est le goût de composition des ouvrages d'argile, autre celui des statues en marbre, autre encore est la manière de disposer celles qui doivent être en bronze. Un œil exercé reconnaît assez facilement, parmi les statues pour la plupart copies, qui nous restent de l'antiquité, celles qui originairement durent avoir été faites en marbre, et celles dont l'original fut nécessairement de métal. A chaque espèce de matière sont attachées des propriétés diverses; chacune a ses sujétions et est soumise, dans les compositions de l'artiste, à un ordre particulier de convenances. De là il suit que, selon les moyens techniques, propres à l'une ou à l'autre division de l'art, il se forme un goût plus ou moins réservé, plus ou moins hardi, plus ou moins abondant en motifs ou en détails d'ornement, dans les ouvrages sur-tout qui sont jusqu'à un certain point du ressort de la décoration.

Si, parmi les divisions de l'art de sculpter en Grèce, divisions tracées, comme on l'a vu, par les différences mêmes de matière ou de mécanisme, il en fut une capable d'imprimer aux combinaisons de l'art et au goût de l'artiste, un caractère distinct et une direction toute particulière, ce fut sans doute la toreutique ou sculpture sur métaux. Son essence consistant, non dans l'emploi d'une matière unique, mais dans une réunion de substances, dont la variété donnait aux ouvrages sculptés une partie des effets qui dépendent de la peinture; son génie spécial, reposant sur l'assemblage et la diversité d'un grand nombre de parties, et son mécanisme, résultant du secret de faire servir toutes sortes de compartiments en pièces de rapport à la formation des plus grandes choses, ce genre comportait éminemment, dans ses opérations, ce qu'on appelle *la division du travail.* Aussi nombreux dans ses éléments, que composé dans ses productions, ou du moins dans leur matière, il dut naturellement porter l'artiste à la multiplicité des inventions, et lui faire adopter, par préférence, des compositions remplies de détails, abondantes en motifs ou sujets de figures très-diversifiées.

On comprend qu'il est dans la nature de ce genre d'art, et, si l'on peut dire, dans sa tendance, de tout orner, de tout broder, de mettre du travail par-tout. C'est bien là aussi ce qu'on remarquait dans les anciens ouvrages d'orfévrerie d'église, ouvrages qui nous retraçaient, sous plus d'un rapport, les pratiques et les usages de la toreutique [1].

(1) Il faut se contenter de citer ces ouvrages en général, et d'en rappeler le souvenir, puisque leur destruction universelle nous empêche d'en produire des exemples plus réels. Ces travaux, précieux par leur matière, l'étaient encore davantage comme monuments du goût et de l'état de l'art dans ces siècles qui en précédèrent le développement; car, par une conformité assez remarquable avec l'histoire de l'antiquité, ce fut de même dans ces premiers âges de notre histoire que régnèrent le goût et le genre de travaux en sculpture sur métaux; j'ajoute que des causes à-peu-près du genre de celles que nous avons reconnues en Grèce, concoururent à l'accréditer. Aussi M. Fiorillo, dans son histoire des arts du dessin, s'est-il servi de plusieurs de ces ouvrages d'orfévrerie d'église ou de leurs notions, pour établir, dès les onzième et douzième siècles en France, les principales autorités sur lesquelles il fait reposer l'ancienneté des arts dans ce pays, et c'est encore avec beaucoup de jugement que, parcourant ces monuments de l'art, il emploie à leur égard le mot de *toreutique*. *Geschichte der zeichnenden kunste*, *von Fiorillo*, tome III, 1re partie, page 40.

Si le goût de tant d'ouvrages consacrés par la dévotion dans les temples, et qui faisaient autrefois l'ornement de ce qu'on appelait aussi *les trésors,* comme chez les Grecs, est encore présent à la mémoire, il peut servir à faire connaître l'esprit de ce genre de travail, et de l'art qui emploie les matières précieuses à l'ornement des objets les plus révérés. Il faut convenir que cet art sert merveilleusement le penchant de l'esprit humain vers l'excès de la décoration. Ses moyens d'orner sont si faciles, que le goût résiste avec peine aux attraits qu'il offre. L'abus y est toujours à côté de l'usage : car, comment se défendre du luxe au milieu des richesses, et de la prodigalité dans le sein de l'opulence.

La suite de ces recherches nous mettra à même de juger si Phidias, dans ses grands travaux de décoration exécutés par les moyens et dans le goût de la toreutique, a mérité les reproches d'abus et d'excès que lui ont faits tous les critiques modernes, sur les descriptions imparfaites d'ouvrages mal entendus, reproches dont on ne trouve aucune trace chez les anciens écrivains, spectateurs de ses œuvres et témoins oculaires de leur goût. Toujours est-il certain que cet artiste doit avoir donné, dans les détails accessoires de ses compositions, d'innombrables modèles de figures employées comme ornement des parties, des objets, et des formes auxquelles on les applique. Cette subdivision importante de la toreutique, constitua le mérite d'une classe d'artistes appelés *cœlatores* par Pline, et la valeur de cette branche de luxe et de commerce qu'il a désignée par les mots *cœlatura argenti.*

Le premier artiste de ce genre, et qui paraît s'y être uniquement renfermé, le premier, dis-je, qui ait une date connue, fut le célèbre Mys, qui coopéra à quelques travaux de Phidias, en ornant de bas-reliefs le bouclier de sa Minerve Poliade dans la citadelle d'Athènes. Pausanias nous apprend que Parrhasius avait donné les dessins de cet ouvrage. On serait porté à croire que Mys avait l'habitude d'exécuter les idées d'autrui, ce qui aurait pu, autrefois comme aujourd'hui, avoir lieu dans cette partie de la toreutique, qui fait l'objet de ce paragraphe. Il paraît certain du moins que le cas rapporté par Pausanias ne fut pas le seul, où le peintre célèbre qu'on a nommé, aurait fourni au toreuticien dont il s'agit le sujet de son travail; car Athénée, dans un fragment rapporté par Casaubon (1), fait mention d'une coupe gravée en bas-relief par Mys, laquelle représentait la prise de Troie, et portait cet épigraphe : γράμμα Παρρασίοιο τέχνα Μυός. Sur quoi M. de Caylus me paraît s'être trompé, en donnant ou prenant Parrhasius pour l'auteur de l'inscription, ou des légendes qui pouvaient se trouver au-dessous des sujets en figures de ce vase (2). Quelque chose qu'on se permette d'imaginer, il n'est point probable que le talent de tracer quelques caractères sur du métal, talent en soi si médiocre, et d'ailleurs si étranger à un peintre, ait pu inspirer à Parrhasius la vanité qu'on lui suppose bien gratuitement. Je crois que le passage de Pausanias, que je vais citer, explique celui d'Athénée, et que le mot καταγράψαι, dont use le premier, rend raison du mot γράμμα employé par le second. τῷ δὲ Μυΐ, dit Pausanias (3), en parlant du bouclier cité, ταῦτά τε, καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἔργων Παῤῥάσιον καταγράψαι τὸν Εὐήνορου. Cela signifie visiblement que Parrhasius, fils d'Évenor, avait dessiné à Mys le sujet du combat des Centaures et des Lapithes, sculptés sur le bouclier. D'après cela on peut croire que le sujet de la prise de Troie, représenté sur la coupe de Mys, où

(1) Animadv. in Athen., lib. XI, cap. 4, tom. II, pag. 493. — (2) Mém. de l'Académ. des Inscript., tome XXIII, pag. 350. — (3) Pausan., lib. I, cap. 28.

on lisait γράμμα Παρρασίοιο, était aussi du dessin de Parrhasius, puisque *gramma* signifie dessin aussi bien qu'écriture. Si les mots de Pausanias, καὶ τὰ λοίπα τῶν ἔργων, se rapportent à Mys, cela prouverait encore que, dans tous ses autres ouvrages, il travailla de même sur les dessins d'autrui.

On voit, et l'exemple du bouclier de la Minerve Poliade de Phidias, travaillé par Mys, le prouve (λέγουσι τορεῦσαι Μῦν), que ce toreuticien orfèvre avait fait encore d'autres ouvrages qui ne dépendaient pas uniquement de la *cœlatura argenti*. Ce qui montre bien la liaison dont nous avons parlé, entre cette partie de la toreutique et les autres, ainsi que leur union avec la statuaire, c'est que presque tous les *cœlatores in argento* dont parle Pline, sont encore cités par lui ou par Pausanias, pour avoir fait des statues. Ainsi Varron prétendait avoir possédé une statue en bronze de Mentor (1), le plus célèbre de tous ceux qui s'illustrèrent par la *cœlatura argenti*. Ainsi Boèthe, vanté avec Acragas et Mys, comme venant après Mentor pour la réputation en ce genre, avait exécuté un enfant de bronze doré en ronde bosse, qui servait d'accompagnement à une Vénus en bronze. Pline le cite encore à la suite des statuaires, pour auteur d'un enfant en ronde bosse étranglant une oie (2). Au même endroit il fait mention de Stratonicus comme ayant sculpté des statues de philosophes *(Stratonicus cœlator ille philosophos)*, le même qui s'était rendu célèbre par ce beau vase d'argent sur lequel dormait un satyre *(Quem gravatum somno collocavisse veriùs quàm cœlavisse dictus est)* (3). Il nous faut mettre sur la même ligne Lesboclès, Prodocus, Pythodicus, Polygnote et autres (4), qui réunirent au titre de statuaire celui de *cœlator*.

Si Pline par tous ces rapprochements confirme de plus en plus l'opinion précédemment développée, que les toreuticiens de la Grèce le disputaient aux statuaires, et que leurs genres se confondaient ensemble, il nous avertit encore suffisamment de ne pas attribuer à une partie de la toreutique, la valeur et l'importance qui ne conviennent qu'à son ensemble, lorsque, traitant de la *cœlatura*, il la restreint aux ouvrages de la vaisselle en argent, comme on l'a deja dit. Or cette restriction devient encore plus formelle, quand on lit la réflexion suivante : « C'est une chose remarquable, dit-il, que personne ne se « soit rendu célèbre par le travail de la vaisselle en or, tandis que le même travail en « argent compte beaucoup d'artistes fameux ». *Mirum in auro cœlando inclaruisse neminem, in argento multos* (5).

Ainsi cette observation de Pline prouve qu'il n'entend parler que du travail des vases et de la vaisselle, puisque de très-grands ouvrages en d'autres genres et en or avaient occupé les plus célèbres toreuticiens; puisqu'il était notoire que des travaux en petit et en or avaient fait aussi la réputation de Phidias dans les détails de son Jupiter et de sa Minerve. Et de combien d'autres ouvrages célèbres de *cœlatura in auro* Pline ne pouvait-il pas citer les exemples !

Maintenant faudrait-il conclure de là que les anciens n'eurent point de vaisselle en or? Non sans doute : trop d'autorités déposent du contraire. Peut-être devrait-on se contenter de penser que le prix de la matière suffisant à ce genre de luxe, on n'y avait pas aussi souvent réuni celui de la sculpture et de la gravure. Toutefois Virgile, en décri-

(1) Plin., lib. XXXIII, cap. 12. — (2) Lib. XXXIV, cap. 8. — (3) Lib. XXXIII, cap. 12. — (4) Lib. XXXIV, cap. 8. — (5) Plin., lib. XXXIII, cap. 12.

vant la magnificence du festin que Didon prépare à Énée, fait briller sur les services des tables, avec la vaisselle d'argent, des vases où l'or retrace les hauts faits de ses ancêtres.

Ingens argentum mensis, cælataque in auro
Fortia facta patrum, series longissima rerum.
Virg. AEneid., lib. I.

Deux raisons assez plausibles peuvent expliquer l'observation de Pline sur ce sujet. La première se trouve dans la rareté même et la cherté de l'or. Sans doute il en fut à cet égard jadis, comme aujourd'hui, où nous voyons que plus des dix-neuf vingtièmes de la vaisselle de table se font en argent. Dès que sans aucune comparaison le plus grand nombre des vases fut exécuté dans cette matière, il est tout naturel qu'ayant occupé le plus grand nombre aussi des artistes, le travail de ce métal ait fait naître beaucoup de talents et beaucoup de réputations. L'autre raison est que Pline ne cite, comme célèbres, d'autres ouvrages d'orfévrerie que ceux des anciens artistes de la Grèce. Presque tous les *cœlatores* dont il fait mention avaient vécu plusieurs siècles avant lui. Or il est facile de comprendre que les ouvrages de vaisselle en or, malgré le mérite de l'art qui pouvait les faire respecter, auront eu beaucoup plus de risques à courir que d'autres. Voilà pourquoi sans doute les curieux de l'antiquité en ce genre, du temps de Pline, ne comptaient en or aucun morceau d'un maître célèbre.

Ce qui explique pourquoi Pline a consacré un article exprès de son trente-troisième livre à décrire quelques chefs-d'œuvre de l'ancienne argenterie des Grecs, c'est le cas extrême que les amateurs de Rome en faisaient. Rien en effet ne prouve mieux le mérite et la beauté de ces ouvrages, sous le rapport de l'art, que les prix énormes qu'on en donnait. Il faut croire aussi qu'en général notre argenterie de table, à quelque point que le luxe moderne l'ait portée, ne donne pas une juste idée de celle des temps anciens. Alors la vaisselle jouait un rôle plus important, plus public, si l'on peut dire, que dans nos mœurs: on en ornait les appartements, on l'exposait avec ostentation sur les abaques, espèces de buffets ou de tables destinés à la recevoir et à l'étaler. *Cùm essent triclinia strata*, dit Cicéron, *argentumque expositum in ædibus* (1).

L'orateur romain, dans un de ses plaidoyers contre Verrès, nous fait concevoir la plus haute idée de la valeur des objets d'orfévrerie que possédaient la plupart des habitants un peu aisés de la Sicile, soit lorsqu'il nous montre quel était l'attachement qu'ils avaient pour ces objets, l'orgueil qu'ils mettaient à leur possession, le soin qu'ils prenaient de leur conservation; soit lorsqu'il dépeint l'inconcevable passion du préteur, pour se faire une collection de vases de table, aux dépens de leurs propriétaires, et au mépris de tous les sentiments d'honneur et de justice.

Ce plaidoyer, si précieux à tant d'égards, l'est encore pour quelques détails assez instructifs, et sur l'objet de ce paragraphe, et sur quelques pratiques de la toreutique, considérée comme art d'orner avec des bas-reliefs une multitude d'objets divers.

On y apprend, par exemple, que les ornements en bas-relief de plusieurs de ces vases appelés *pocula sigillata*, étaient mobiles; qu'ils étaient des pièces de rapport, qu'on pouvait les détacher d'un vase, et les replacer sur un autre. C'est à quoi l'amateur Verrès

(1) Cic. de Signis, 15.

bornait ses vols, quand les figures, étant de son goût, n'étaient pas fondues avec le corps même du vase : on appelait ces bas-reliefs de rapport *crustæ*, et un certain Teucer est appelé *crustarius* par Pline (1), pour avoir fait avec succès de semblables ornements pour la vaisselle.

Cicéron nous apprend que Verrès avait monté à Syracuse un immense atelier, où il employait un très-grand nombre d'artistes, *cælatores et vascularios*, à lui remonter sur des vases d'or les ornements de tout genre, et les petites figures en bas-relief, que sa cupidité avait enlevés de toute part, et arrachés aux objets pour lesquels ils avaient été originairement façonnés. *Tum ille ex patellis et thuribulis quæ vellerat ita scitè in aureis poculis illigabat, ita aptè in scyphis aureis includebat, ut ea ad illam rem nata esse diceres* (2).

Il y avait de ces vases dont les bas-reliefs devaient être aussi de la même matière que leur fond, c'est-à-dire non rapportés. On leur donnait quelquefois si peu de saillie, on les tenait d'un travail si doux et si peu relevé, que les propriétaires de ces ouvrages ne permettaient pas qu'on en prît d'empreinte, tant il eût été facile d'en altérer la délicatesse, *Adeo opportuna injuriæ subtilitas erat* (3). Il ne faut pas toutefois entendre ici (comme l'a fait M. de Caylus) de la gravure par tailles en creux, ou ce qu'on appelle *guillochis*. Pline, loin d'en donner l'idée, en exclut même le soupçon, par les détails dont il accompagne cette notion, puisque le travail dont il parle pouvait être moulé; ce qui ne saurait se pratiquer à l'égard de celui dont M de Caylus fait mention.

Mais il paraît que les bas-reliefs de rapport et les ornements appliqués étaient fort d'usage sur la vaisselle des anciens. Cicéron, en décrivant celle des artistes siciliens, nous donne, comme on l'a vu, plus d'une occasion de remarquer que l'on plaçait des figures d'argent sur des fonds d'or. Cela rentrait dans les habitudes de la toreutique ou sculpture sur métaux, qui aimait à procéder par compartiments et pièces rapportées de diverses couleurs. De ce genre étaient les figures des plus anciens boucliers dont on a déja parlé; elles n'étaient ni peintes, ni gravées en creux, mais bien de bas-reliefs; ce que donnent à entendre les mots προβλήματι..... προσμεμηχανευμένην, employés par Eschyle (4), pour exprimer ces sortes d'ornements. Toutefois ces bas-reliefs n'avaient été ni fondus avec le corps du bouclier, ni repoussés selon la pratique du *sfurélaton* dont on parlera (Parag. III, Part. III): ce qui prouve qu'elles étaient des morceaux rapportés, c'est le mot ἐπίθημα, dont se sert Pausanias (5), en parlant de cet aigle aux ailes étendues, qui ornait le bouclier d'Aristomènes.

Cette méthode de bas-reliefs en figures rapportées et incrustées, est celle qui s'offrira le plus souvent à nous dans les monuments de la sculpture en or et ivoire. Et le coffre de Cypsélus va nous donner le plus remarquable et le plus ancien exemple historique de cet usage.

(1) Lib. XXXIII, c. 12. — (2) Cic. de Signis, 24. — (3) Plin., lib. XXXIII, c. 12. — (4) Eschyl. ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, v 546 et 547. — (5) Pausan., lib. IV, cap. 16.

PARAGRAPHE IX.

Discussion sur le coffre de Cypsélus, et restitution de cet ouvrage, d'après la description de Pausanias.

J'ai cru que la notice historique et descriptive du coffre de Cypsélus, accompagnée de la restitution de ce monument, ne pouvait mieux se présenter au lecteur qu'en cet endroit, où, placée entre l'histoire de la toreutique et celle de la sculpture en or et ivoire, elle servira de transition naturelle à la partie suivante, en se liant toutefois aux objets de la partie qu'elle termine.

Le coffre de Cypsélus, dont la matière principale où le fond était de cèdre, dont les figures en bas-relief étaient un mélange de bois d'or et d'ivoire (ζώδια δὲ ἐλέφαντος ἐπ' αὐτῆς, τὰ δὲ χρυσοῦ, τὰ δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς ἐστιν εἰργασμένα τῆς κέδρου) (1), appartient au goût de la sculpture polychrome par la diversité des couleurs, au genre de la toreutique par le travail à compartiments. Il se présente aussi à nous, sinon comme le plus ancien témoignage de l'emploi de l'ivoire en sculpture, du moins comme le premier de tous les ouvrages de ce genre qui soit du domaine réel de l'histoire. Pausanias le vit dans le second siècle de notre ère; et nous allons montrer que, selon beaucoup de vraisemblances, il avait été exécuté neuf siècles auparavant. Cette date, importante à constater, exige que je rapporte ce qui avait donné naissance à ce monument.

« L'oligarchie régnait depuis long-temps à Corinthe, où la maison des Bacchiades avait « toute l'autorité. Pour qu'elle n'en sortît pas, ils observaient de ne se marier que dans « leur famille. Amphion, l'un d'entre eux, eut une fille boiteuse nommée Labda. Aucun des « Bacchiades n'ayant voulu l'épouser, on la maria à Eétion, fils d'Ephécratès, qui, n'ayant « point d'enfant de sa femme, alla consulter le dieu de Delphes, pour savoir s'il en aurait. « Le dieu répondit : *Labda porte dans son sein une grosse pierre qui écrasera des despotes, « et gouvernera Corinthe.* Les Bacchiades, ayant eu connaissance de cet oracle, résolurent « de faire périr l'enfant dont accoucherait Labda. Dès qu'elle l'eut mis au monde, ils se « transportèrent chez elle au nombre de dix. Ils étaient convenus que le premier d'entre « eux qui prendrait le nouveau-né, l'écraserait contre terre. Mais la fortune voulut qu'en « passant des mains de sa mère dans celles du premier qui le prit, l'enfant fit un sourire. « Cet homme en fut touché : au lieu de tuer l'enfant, il le passa à un autre qui en fit « autant; de mains en mains ils se le passèrent ainsi, et le rendirent à sa mère. A peine « sortis, et encore près de la porte, ils se firent réciproquement des reproches assez haut « pour que Labda en entendît le sujet. Elle alla sur-le-champ cacher son enfant dans un « coffre (κυψέλην), persuadée qu'ils renouveleraient leur tentative. Ce qui arriva. Ils ren- « trèrent dans la maison, cherchèrent inutilement par-tout, et dirent à ceux qui les avaient « envoyés, qu'ils s'étaient acquittés de leur mission. L'enfant fut élevé en secret; et lorsqu'il « fut devenu grand, on le nomma *Cypsélus,* du nom de ce coffre auquel il avait dû la vie. »

(1) Pausan., lib. V, cap. 17

Ce récit est abrégé de celui d'Hérodote (lib. V, cap. 92), qui ne contient non plus aucun renseignement sur le monument de l'*Heræum* d'Olympie, ni dès-lors sur l'époque où il fut exécuté.

La question de la date de l'ouvrage tient beaucoup à cette autre question : *Le coffre consacré par les Cypsélides fut-il le coffre même qui sauva Cypsélus, ou n'en fut-il qu'un ouvrage commémoratif?* et la solution de celle-ci dépend du sens que l'on donne au mot κυψέλη qu'emploie Hérodote, et qui fut sûrement le vrai nom de ce coffre à Corinthe. Plusieurs commentateurs le traduisent par le mot *corbeille à blé* (1). Si Labda cacha son enfant dans un coffre ou corbeille à blé, l'identité de ce coffre et de celui qui était orné de bas-reliefs dans le temple de Junon, est tout-à-fait inadmissible, et la date de l'ouvrage sera de beaucoup d'années postérieure à la naissance de Cypsélus, c'est-à-dire à la 19[e] olympiade, ou l'an 700 avant notre ère. Mais le mot κυψέλη ne signifie pas exclusivement corbeille à blé, il veut dire aussi simplement un coffre : Pausanias (2) nous apprend que c'était le nom que donnaient autrefois les Corinthiens à cette sorte de meuble qu'il appelle λάρναξ. Dion Chrysostome (3), parlant du coffre de Cypsélus, c'est-à-dire du monument d'or et d'ivoire, se sert du mot κιβωτὸς, *arca, cista, capsa lignea ad condendas vestes.*

Si donc le coffre où fut caché Cypsélus peut n'avoir rien eu de commun avec un coffre à blé, et s'il a pu être un meuble de maison, on doit regarder comme possible aussi que le meuble du temple ait été le même que celui du palais d'Eétion. Il y avait dans tous les palais des princes de ces grands meubles appelés par Homère κειμήλια (4). C'est là que le poète fait prendre les présents d'hospitalité pour les étrangers. Ces *cimelia* étaient placés dans les garde-meubles au haut des maisons : on y conservait les bijoux, l'argenterie, les étoffes précieuses. Rien par conséquent de plus naturel à supposer que l'existence d'un pareil meuble dans une des premières maisons de Corinthe : et cette inspiration subite d'une mère qui cache ce qu'elle a de plus cher dans l'endroit où sont ses effets les plus précieux, n'a rien de moins conforme à la nature. L'usage de ces grands coffres existe encore de nos jours en Allemagne et dans le Nord; on y applique toutes les richesses de l'art, tout le luxe de la marqueterie; ce qui nous montre comment jadis aussi un pareil objet put être un ouvrage d'art et de luxe. Quelle nécessité y a-t-il donc que le coffre de l'*Heræum* d'Olympie n'ait été qu'un meuble commémoratif de celui qui sauva la vie à Cypsélus?

S'il l'avait été, et si, dans la vue d'en faire une offrande, ce prince, ou l'un de ses deux successeurs, eût commandé le monument qui devait perpétuer le souvenir de l'événement auquel les Cypsélides avaient dû la couronne, il a déja été observé (5) que sans doute la sculpture y aurait représenté, ou l'histoire même dont on a rendu compte, ou quelques traits relatifs, soit à Cypsélus, soit à Corinthe. Cependant on n'y en trouve pas la moindre trace. Cette considération porte donc encore à croire que le morceau consacré par les Cypsélides fut antérieur à eux. Dans l'opinion contraire, c'est-à-dire celle que le coffre aurait été fait et consacré sous le règne, ou de Cypsélus, ou de Périandre, ou de Psammétichus, cet ouvrage aurait été exécuté pendant l'espace de 73 ans (6) qu'Aristote donne au règne des Cypsélides, c'est-à-dire depuis la 30[e] olympiade, où Cypsélus s'empara de l'autorité, jusqu'à la 48[e] olympiade, environ 600 ans avant notre ère.

(1) Trad. d'Hérod. par M. Larcher. — (2) Pausan., *ibid.* — (3) Orat. XI, pag. 163. — (4) Hom. Od. Δ. 613, Ξ. 326, Ο. 113. — (5) Ueber den kasten des Kypselus, pag. 5. (Heyne.) — (6) Aristot. Politic., lib. V, cap. 12.

Toutefois Pausanias nous fournit plus d'un motif pour reculer de près d'un siècle et demi l'exécution du coffre de Cypsélus. En décrivant la face postérieure, dont les sujets étaient un objet de controverse entre les antiquaires de son temps, il nous apprend (1) qu'une tradition voulait que ce meuble eût appartenu à l'aïeul de Cypsélus, qui, bien que Corinthien, avait eu des raisons pour n'y faire sculpter aucun trait de l'histoire de Corinthe, et avait préféré des sujets étrangers. Or, selon Hérodote (2), cet aïeul de Cypsélus était Ephécrates, Lapithe d'origine; et, d'après le calcul des générations, sa naissance doit dater de la 5ᵉ des olympiades de Corœbus. Ainsi l'artiste inconnu de cet ouvrage l'aurait exécuté environ à la 12ᵉ olympiade, époque vers laquelle nous voyons que Gitiadas doit avoir composé les bas-reliefs en métal du temple de Minerve Chalciœcos à Sparte.

Une autre autorité en faveur de la date reculée qu'on peut donner au coffre de Cypsélus, résulte des caractères d'écriture antique employés dans les épigraphes qu'on y lisait. Non-seulement les figures des lettres, qui étaient celles du plus ancien Grec, mais la manière d'écrire en boustrophédon, attestaient une haute antiquité. Enfin Pausanias jugea, par comparaison avec l'hymne d'Eumélus à Délos, que les vers dont se composaient les épigraphes du coffre, étaient de ce poète, et non du sculpteur de l'ouvrage. Or tous les chronologistes (2) s'accordent à fixer l'âge du poète Eumélus vers le commencement des olympiades.

M. Meiners (3) pense aussi que l'opinion la plus probable, est celle qui tend à faire regarder le coffre de l'*Heræum* d'Olympie comme antérieur au règne de Cypsélus. Mais, selon lui, il est beaucoup moins intéressant de savoir quand cet ouvrage a été fait, que d'apprendre où il l'a été. Il lui paraît incroyable qu'on l'ait travaillé à Corinthe; et ce morceau devait avoir été apporté de la Grèce Asiatique dans la Grèce d'Europe, qui, d'après le système de cet écrivain, se poliça beaucoup plus tard, et reçut d'Asie les premiers principes des arts et des sciences.

Je pense que ce savant critique fait à l'état des ouvrages de l'art, une application trop rigoureuse des documents qu'il a recueillis sur l'état de la philosophie dans ces premiers siècles, et sur la priorité que la Grèce d'Asie paraît avoir obtenue en ce genre. Il n'y a point de conséquence à tirer de l'état de la philosophie à celui de l'art. L'équivoque d'ailleurs, en matière d'art, résulte toujours du défaut d'idée précise et définie sur ce qu'on appelle les différents âges de l'imitation. De là sans doute cette opinion de M. Meiners, que les arts ne purent exister en Grèce avant la 75ᵉ olympiade, ou la première invasion des Perses, tandis qu'avant cette époque ils florissaient en Asie. Mais d'après quels monuments et sur quelles autorités s'appuie-t-il? Ses monuments sont quelques citations d'Homère sur des ouvrages précieux faits en Asie; et ses autorités, les noms de quelques artistes de Samos ou de Chio, qui vinrent s'établir dans la Grèce d'Europe. La meilleure raison de ce savant écrivain est peut-être que les Colonies Asiatiques étaient parvenues de fort bonne heure, par leur position commerçante, à un assez haut degré de richesse, et que même elles en étaient déja déchues, avant l'époque où la Grèce d'Europe atteignit sa plus grande opulence. Mais, ces choses avouées, il reste tou-

(1) Pausan., lib. V, cap. 18. — (2) Herodot., lib. V, cap. 92. — (3) Clem. d'Alex. Stromat., lib. I, pag. 398. *Voy.* le Canon Chronol. de M. Larcher, et celui de M. de Sainte-Croix, dans le Voyage du jeune Anacharsis. — (4) Geschichte der Wissenschaft. Erst. Buch, s. 94.

jours un point de controverse, autour duquel les deux opinions contraires tournent, sans pouvoir se rapprocher. Je parle du plus ou du moins d'étendue qu'il faut donner, politiquement parlant, aux mots *richesse* ou *pauvreté*.

J'aurai bientôt occasion de montrer comment, sur des faits isolés et mal appréciés (*Voy.* Part. III, paragr. I), on a pu s'exagérer l'état de pauvreté de la Grèce à une certaine époque, c'est-à-dire avant la 75e olympiade. Je me contente de dire ici que, pour être fidèle à son système, M. Meiners a imaginé de contester à Corinthe et à la Grèce d'Europe, l'exécution du coffre de Cypsélus. « J'aime à croire (dit-il) que ce coffre, comme « tous les ouvrages en ivoire, en or et en argent qui existaient du temps d'Homère, ainsi « que les lits précieux envoyés à Olympie par Miron, tyran de Sicyone, était passé d'Asie « en Grèce dans les familles des prédécesseurs de Cypsélus; que par cette raison on avait « oublié le nom de l'artiste, et qu'on n'y voyait aucun trait de l'histoire de Corinthe ou « des Cypsélides. »

A ces motifs dénués d'autorités qui les appuient, je vais toujours opposer quelques faits dont les conséquences seront développées ultérieurement. Ces faits sont l'existence de l'école de Dipæne et de Scyllis à la 50e olympiade; les grands travaux de Bathyclès à Amyclée vers cette époque; en remontant plus haut, l'existence de Théodore et de Rhæcus, dont un passage de Pline permettrait de placer l'âge même avant l'expulsion des Bacchiades; les grands ouvrages des Cypsélides dont parle Aristote (1), le colosse en or de Cypsélus (2). Enfin, pour arriver jusqu'à l'époque la plus reculée qu'on puisse donner à l'exécution du coffre placé dans le temple de Junon à Olympie, je citerai les travaux de Gitiadas au temple de Minerve Chalciœcos à Sparte.

Or ces derniers ouvrages ne peuvent être supposés venus et transportés de dehors, ni faits par quelque artiste étranger à la Grèce. Quel besoin a-t-on donc de faire travailler dans l'Asie Mineure le coffre de Cypsélus vers la 12e olympiade, lorsque nous savons que Gitiadas (qui était de Sparte) exécuta, vers la 14e, des trépieds ornés de statues à Amyclée, et dut entreprendre vers ce temps des travaux de toreutique en bas-reliefs, auprès desquels le coffre de Cypsélus doit être considéré comme une bagatelle, à ne parler que du travail mécanique, et non du goût, qui nous est inconnu?

Presque tous ceux qui raisonnent sur ces matières, ont le défaut de tirer de la simple notion historique d'ouvrages d'art, des conséquences semblables à celles qu'on tire d'un ouvrage qu'on a vu. Certainement, quand nous avons considéré un tableau du dix septième siècle, nous pouvons affirmer qu'il n'a pas pu être fait dans le quinzième; et lorsqu'on connaît personnellement l'état de l'imitation dans un pays, et à une époque donnée, on peut assurer que tel ouvrage est ou n'est pas de ce pays et de cette époque; mais quand on est réduit à la seule connaissance historique de l'existence d'un ouvrage, et qu'on ne trouve dans sa description aucun moyen d'évaluer le degré de science imitative qui lui fut propre, il n'y a que le fait du genre de travail qui puisse rendre improbable l'âge auquel on attribue un monument. J'espère montrer par la suite que le travail de l'ivoire en bas-relief, n'a rien d'étranger aux connaissances usuelles de l'art à cette époque; et quant aux pratiques de la toreutique, on a fait assez voir qu'elles furent, avec celles de la sculpture en bois, les premières à se développer dans la Grèce.

(1) Aristot. Politic., liv. V, cap. 11. — (2) Pausan., lib. V, cap. 2

Reste donc le goût de composition et d'invention, dont la description du coffre de Cypsélus par Pausanias peut donner une plus haute idée que celle qu'on a coutume de se faire d'ouvrages, qui dateraient du commencement des olympiades. Mais sur ce point il y a deux remarques à faire.

La première, c'est que des sujets décrits, lorsqu'ils ne le sont pas dans la vue d'en faire connaître l'art et le goût, c'est-à-dire en artiste, semblent offrir à l'esprit des images fort supérieures en mérite, à la réalité. Ainsi quelques descriptions de tableaux du quinzième siècle donnent l'idée d'une perfection que ces ouvrages n'ont pas, quoiqu'il faille distinguer encore les tableaux de cette ancienne époque, d'avec ceux des âges antérieurs. Au-delà du quinzième siècle l'Italie compte en effet trois siècles de pratique de la peinture. Les premiers ouvrages de cet art datent du commencement du douzième siècle (1), et sont d'André Ricco, de sorte que Cimabué et Giotto ne sont que les successeurs de maîtres assez nombreux. Il en fut de même en Grèce; le siècle de Phidias fut précédé par celui de Dipæne et Scillis : ceux-ci eurent pour prédécesseurs, un siècle en arrière, Théodore et Rhœcus, Gitiadas et l'auteur du coffre de Cypsélus. Au-delà de cette époque, qui date du commencement des olympiades, et qui est aussi pour l'art la première époque historique, on trouve un vide de plusieurs siècles qu'on ne peut remplir que par l'école Dédalienne (2), c'est-à-dire par le goût de sculpture sans imitation, goût qui paraît avoir été stationnaire en Grèce pendant ce temps, comme il le fut toujours en Égypte. Lors donc que quelque ouvrage, ou de ces temps inaccessibles à la critique historique, ou du commencement des olympiades, nous est indiqué ou décrit par les auteurs anciens, il ne faut ni en contester l'existence, parce qu'il suppose trop de connaissances de l'art, ni lui attribuer non plus une perfection exagérée; car le discours peut transformer en tableaux, des sujets de bas-reliefs qui n'auraient pas, quant à l'art, beaucoup plus de valeur que les figures égyptiennes. Je citerai pour exemple, les bas-reliefs de Velletri (3), qui, décrits, pourraient passer pour des compositions, et ne sont guère autre chose que des hiéroglyphes.

La seconde observation à faire sur le goût d'invention et de composition présumé du coffre de Cypsélus, est que Pausanias, sans en avoir eu l'intention expresse, ne laisse pas toutefois que de fixer à cet égard l'opinion qu'on doit s'en faire. Cette opinion résultera soit des inscriptions explicatives des sujets, ressource toujours contemporaine d'une imitation naissante, soit des signes employés par le sculpteur, pour faire concevoir ce que son art n'aurait probablement pas pu faire voir. Telles sont ces ailes données à des chevaux, pour signifier leur vitesse. L'on peut donc ne pas se faire de ces inventions, quant à l'art, une idée supérieure à celle que nous donnent, sur des vases grecs peints, ces figures en noir, dont le dessin et la forme annoncent visiblement le caractère du style primitif. Pour ce qui regarde la manière de composer, les anciens restèrent toujours à cet égard, en fait de bas-relief, dans les termes d'une telle simplicité, qu'on ne saurait guère, d'après une description du genre sur-tout de celle de Pausanias, apercevoir de différence bien sensible, entre les productions des siècles les plus éloignés l'un de l'autre.

(1) *Voy.* Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé Raphaël, par M. Artaud. — (2) *Voy.* la Partie III. — (3) *Voy.* l'ouvrage intitulé *Bassi rilievi Volsci in terra cotta, etc.*, d'où l'on a emprunté le style et plusieurs figures de la restitution du coffre de Cypsélus, vu du grand côté.

Je ne penserai donc point avec M. d'Hancarville [1], *que la composition des sujets du coffre de Cypsélus semble sans aucune comparaison supérieure à celle des bas-reliefs du bouclier d'Achille.* Toute comparaison de ce genre est non-seulement imaginaire (puisque l'un des deux points de ce parallèle n'exista que dans l'esprit d'Homère), mais même impossible d'après de simples récits. Je croirai encore moins qu'on trouve dans la description de Pausanias, *l'idée de la beauté idéale et celle du caractère qui est peut-être la partie la plus importante de l'art,* et que ces deux mérites distinguent l'artiste qui exécuta le coffre de Cypsélus. Ces appréciations ne sauraient avoir un point d'appui véritable : on peut seulement croire que l'art, depuis Homère jusqu'au commencement des olympiades, avait fait quelques progrès dans l'expression des idées abstraites.

C'est ce que donnent à penser quelques-unes des figures dont la description de Pausanias nous a conservé l'intention et fait sentir le motif; comme, par exemple, cette figure de la Nuit, portant sur chaque bras un enfant, l'un noir et l'autre blanc. Les inscriptions faisaient connaître que c'était le Sommeil et la Mort. Mais, dit Pausanias, on l'aurait deviné sans ce secours, c'est-à-dire aux trois caractères qui frappaient le spectateur : le premier était la différence de couleur des deux enfants; le second consistait en ce que l'un était dormant, et que l'autre semblait dormir; le troisième, en ce qu'ils avaient tous deux les pieds contrefaits, ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας, *pedibus distortis.*

Lessing a voulu donner un autre sens à ces mots, qu'il traduit par *jambes croisées.* Il se fonde sur ce que les figures dormantes, dans l'antiquité, sont ainsi représentées; sur ce que cette attitude convient au repos [2] : mais sa principale raison tient au système aussi vrai qu'ingénieux qu'il a développé dans son Laocoon, système en vertu duquel il ne peut se persuader que les anciens aient exprimé une difformité. Toutefois si cet habile et spirituel critique eût fait attention à l'extraordinaire antiquité du coffre de Cypsélus, il aurait vu que les principes de goût qui caractérisèrent les ouvrages des Grecs, et leur firent regarder la beauté comme la fin principale de l'imitation, étaient fort loin, je ne dirai pas d'être pratiqués, mais seulement soupçonnés à cette époque reculée, où l'art commençait à peine à rompre l'enveloppe du signe hiéroglyphique.

M. Heyne me paraît avoir mieux compris, sur ce point, l'esprit du temps où fut fait le coffre de Cypsélus. Sans rien décider contre le sens proposé par Lessing, il persiste à juger plus vraisemblable l'idée des pieds contrefaits. Cette idée effectivement est, dans l'ordre du langage symbolique, une manière d'exprimer aux yeux l'état du repos, désigné par l'impossibilité de marcher. Dans un temps où les figures étaient encore des signes du genre de l'hiéroglyphe, l'artiste représentait la privation de mouvement dans ce même goût d'allégorie, par lequel nous avons vu, sur le même monument, qu'on exprimait la vitesse. Plus d'un ouvrage antique nous fait voir des ailes non-seulement aux chevaux, mais au char même. Ces symboles furent sans doute pris du langage; et comme les langues, dans leur état de pauvreté, abondent en figures et en métaphores, de même la faiblesse des moyens imitatifs force l'artiste d'employer, pour caractériser ses sujets, certains signes métaphoriques qui font deviner ce qu'il ne peut dire.

Toutefois ces ressources mendiées, ces faux emprunts faits par l'art du dessinateur à l'art de l'écrivain, n'ont rien de commun avec les idées de *beauté idéale* et de *caractère* que

(1) Recherches sur l'orig., etc. des arts en Grèce, t. II, p. 329. — (2) Lessing's sämmtlic. schrift., t. X, p. 134.

M. d'Hancarville a cru apercevoir sur le coffre de Cypsélus. Quelques motifs, non-seulement étrangers, mais contraires à l'art de l'imitation corporelle, ont pu sans doute être empruntés d'Homère, qui, par exemple, représente les Prières marchant d'un pied boiteux [1], comme Euripide, et Horace après lui, ont aussi fait boiter la Peine et la Justice tardives, pour exprimer la lenteur de leurs effets. Mais ce n'est pas ce genre d'imitation symbolique qui pouvait conduire l'art vers le beau idéal. Ce génie, ou cette façon d'exprimer les idées, appartient au contraire bien plus visiblement à celui de l'hiéroglyphe égyptien.

Le même goût d'imitation hiéroglyphique s'observe dans plusieurs autres sujets du coffre de Cypsélus. Tels sont ceux où une femme belle de visage, εὐειδὴς, en tient par le col une laide, et lève sur elle le bâton, pour signifier la Justice qui réprime et châtie l'Injustice : telle est la Terreur sur le bouclier d'Agamemnon; telles sont probablement ces deux femmes pilant dans des mortiers, et dont, faute d'inscription, Pausanias ne put expliquer le véritable motif; car, dès que le signe hiéroglyphique passe de la représentation ou de l'indication des objets simples, à la désignation des rapports abstraits ou composés, il devient obscur et équivoque.

Cependant le coffre de Cypsélus annonce un véritable progrès dans l'art de l'imitation; et sa seule description nous force d'avouer que l'artiste qui l'exécuta vers le commencement des olympiades, c'est-à-dire plus de sept siècles et demi avant notre ère, était déja fort loin du goût égyptien. Ce qu'on ne trouve jamais dans les figures de l'Égypte, de quelque genre qu'elles soient, c'est l'expression envisagée comme moyen, soit de différencier les âges ou les personnes, soit de faire paraître au dehors les passions et les affections de l'ame. Une monotonie insipide et routinière dans les têtes, dans les attitudes, dans les actions, et un manque de vie absolu dans le visage, forment le caractère distinctif de la sculpture égyptienne. Sur le coffre de Cypsélus on remarque au contraire une sorte d'affectation à exprimer les idées et les qualités morales, soit par l'action du corps, soit par les traits du visage. Mais comme à cette époque, l'art était encore loin de soupçonner cette délicatesse de goût, qui dans la suite subordonna l'expression des passions à celle de la beauté, on observe que l'artiste, plus jaloux de se faire entendre que de plaire, n'a pas craint de tomber, pour être intelligible, jusque dans l'expression de la laideur et de la difformité. La Discorde, qui se mêle au combat d'Ajax et d'Hector, était hideuse à voir, αἰσχίστη τὸ εἶδος. De même, dans le sujet qui représentait le combat d'Étéocle et Polynice, on voyait la Parque, avec des dents aiguës et des ongles crochus, prête à se jeter sur ses victimes. Lessing n'avait besoin de dissimuler aucun de ces traits; ils ne prouvent rien contre sa théorie, puisque le travail du coffre de Cypsélus précéda de plusieurs siècles l'âge où elle aurait pu avoir cours.

Les sujets sculptés sur les diverses faces de ce coffre appartiennent à l'histoire des temps primitifs de la Grèce; ils ont déja plus d'une fois occupé les critiques. M. Heyne les a parcourus tous dans une dissertation expresse, à laquelle je renverrai le lecteur curieux d'envisager ce monument sous son rapport archæologique. Des rapports d'un autre genre, comme je l'ai déja dit, ont fixé mon attention sur un ouvrage qui, dans l'histoire de l'art des Grecs, et dans la partie de cette histoire que je traite, se présente comme le plus ancien. Ayant aussi conçu le projet de faire revivre, par le secours du dessin, le

(1) Homer. Iliad. IX, v. 498. — δίκη βραδεῖ ποδὶ στείχουσα. Euripid. — Hor., lib. III, Od. 2. Pœna pede claudo.

plus grand nombre des monuments de la sculpture en or et ivoire, dont nous trouverons des descriptions suffisantes, il m'a semblé que je ne pouvais débuter par un morceau plus favorable à ce genre de restitution. D'abord la description qu'en a faite Pausanias, est la plus étendue et la plus complète de toutes celles qu'il nous a laissées dans le même genre. Le monument ensuite est, quant à la forme de son ensemble, le plus simple à imaginer, le plus facile à reproduire. Enfin, le style de son exécution ayant été celui de l'enfance de l'art, on ne peut être taxé de témérité en entreprenant de redonner un corps aux descriptions d'un semblable ouvrage. L'embarras même et la difficulté seraient ici, non de s'élever, mais de descendre assez dans la région de l'imitation. Il n'est pas toujours aussi aisé qu'on le croit de feindre la naïve ignorance du dessin, qui tient au commencement de l'art. Je me suis contenté de donner une idée approximative de ce style primitif, dans la vue du grand côté du coffre (Planche III).

L'usage du meuble dont il s'agit en déterminerait la forme, même sans la description de Pausanias : il avait quatre côtés, deux longs sans doute, et deux plus étroits ; il était surmonté d'un couvercle : on ne saurait dire quelle était sa dimension. En l'évaluant à six pieds de long sur quatre de large, et autant de haut, il ne paraît pas qu'on doive se tromper *en trop*. Dans cette proportion, les figures distribuées de la façon que je propose auraient eu à-peu-près un pied de hauteur.

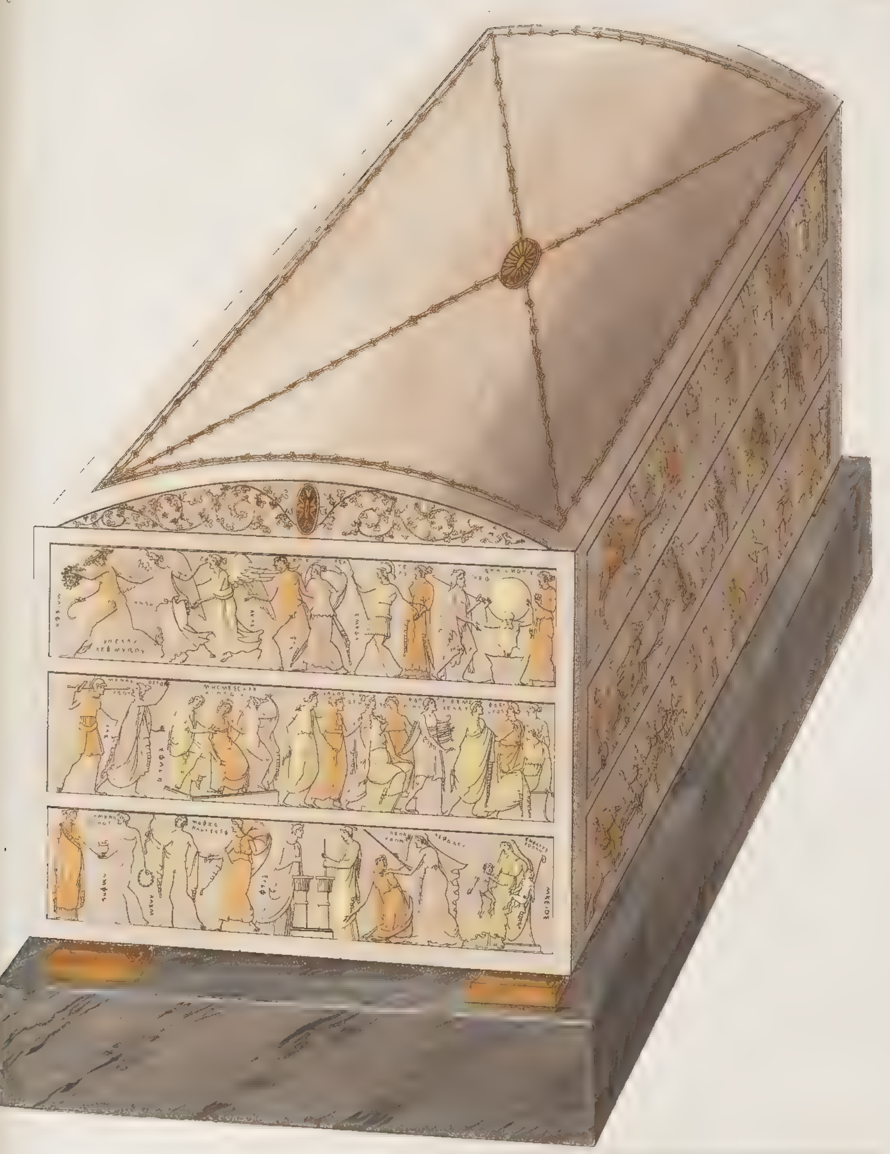
Rien de plus facile que de suivre en dessin la description de Pausanias. Le côté par lequel il commence, et qu'on voit représenté (Planche III), dut être le côté antérieur et principal. On en juge ainsi et par le nombre et par l'étendue des sujets. Pausanias fait partir leur énumération du bas du coffre, ἀρξαμένῳ δὲ ἀνασκοπεῖσθαι κάτωθεν. *Voici*, dit-il, *ce que contient la première région (ou face)*, τοσάδε ἐπὶ τῆς λάρνακος ἡ πρώτη παρέχεται χώρα. Ces sujets sont ceux qui, sur mon dessin, sont rangés selon l'ordre de la description, sous les numéros suivants : 1° OEnomaüs poursuivant Pélops et Hippodamie. Ils ont chacun un char attelé de deux chevaux ; mais les chevaux de Pélops ont des ailes. — 2° La maison d'Amphiaraüs. Une vieille portant le jeune Amphiloque. A la porte de la maison est Ériphyle présentant le collier à Amphiaraüs : elle est debout, ayant à côté d'elle ses filles Eurydice et Démonassa. Alcmæon est là aussi représenté nu. — 3° Baton, écuyer d'Amphiaraüs, tenant d'une main les rênes des chevaux, de l'autre, sa lance. Amphiaraüs pose un pied sur le char, et tire son épée contre son épouse. — 4° Les jeux funèbres de Pélias. Hercule est assis sur un trône : autour de lui sont les spectateurs ; derrière lui son épouse jouant des flûtes phrygiennes. — 5° Les courses de chevaux de Pisus, d'Astérion, de Pollux, d'Admète, et d'Euphémus. Celui-ci est vainqueur. — 6° Le combat du Ceste entre Admète et Mopsus. A côté est un joueur de flûtes. — 7° Combat de la lutte entre Jason et Pélée. — 8° Eurybotas lance le disque. — 9° Combat de la course entre Mélanion, Néotheus, Phalareus, Argius, et Iphiclus qui est vainqueur. Acaste lui donne la couronne ; des trépieds sont là pour les vainqueurs. Tout près sont les filles de Pélias : l'une d'elles est Alcestide. — 10° Iole, compagnon d'Hercule, remporte le prix du Quadrige. — 11° Hercule combattant l'hydre. Minerve est auprès de lui. — 12° Phinée, roi de Thrace. Les fils de Borée chassent les Harpies. Pausanias tourne à gauche autour du coffre, et le côté qu'il décrit en second, est celui des deux petits côtés qu'on verra développé (Pl. IV). Je n'ai fait voir, dans la Planche III, qu'en perspective et en raccourci, le côté droit dont les sujets comportent l'énumération suivante : *Borée enlevant* Orythie. — Hercule combattant contre Géryon. — Thésée et

Ariane. — Achille et Memnon combattant. — Mélanion et Atalante. — Combat d'Ajax et d'Hector. La Discorde. - Castor et Pollux, Hélène, AEthra. — Iphidamas renversé. Agamemnon combat pour lui contre Coon. — Mercure conduisant à Pâris les trois déesses. — Diane ailée entre un lion et une panthère. — Cassandre violée par Ajax. — Combat d'Étéocle et Polynice. Une Parque à côté d'eux. — Bacchus dans un antre.

En suivant Pausanias, le côté qui vient après est le côté postérieur du coffre, ἐπι τρίτῃ χώρᾳ. Il ne contenait que le sujet général d'une expédition militaire; c'est-à-dire des combattants, des chars et des chevaux. Je n'ai indiqué aussi ce sujet que d'une manière fort vague dans la face vue en perspective de la Planche IV. Le côté de cette planche, dont on a exprimé avec précision tous les sujets, était le petit côté gauche du coffre; celui que Pausanias appelle le second, τῆς χώρας δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι τῆς δευτέρας. En voici les sujets par ordre, en allant toujours de bas en haut : 1° La Nuit tenant deux enfants endormis; savoir, le Sommeil et la Mort, l'un blanc, l'autre noir, tous deux ayant les pieds contrefaits. — 2° La Justice, sous la forme d'une femme belle, lève un bâton sur une femme laide, qui est l'Injustice. — 3° Deux femmes pilent dans un mortier. — 4° La belle Marpesse suit Apollon. — 5° Alcmène recevant une coupe de la main d'un homme qui, de l'autre, tient un collier. — 6° Ménélas enlève Hélène. — 7° Médée assise entre Jason et Vénus. 8° Les Muses chantent : Apollon préside à leurs chants. — 9° Atlas soutenant le globe : Hercule est auprès de lui. — 10° Mars armé emmène Vénus. — 11° Thétis emmenée par Pélée. — 12° Les sœurs de Méduse ailées poursuivant Persée.

Pausanias fait mention d'un cinquième côté, ἡ δὲ ἀνωτάτω χώρα (πέντε γὰρ ἀριθμὸν εἰσι); c'était le couvercle. On a donné dans la Planche III une légère indication de la plupart des sujets qui, d'après la description, se réduisent à ceux-ci : Ulysse et Circé couchés sur un lit : quatre servantes occupées à travailler. — Une Centaure à jambes de cheval par derrière, à jambes d'homme par devant. — Des Néréides sur des chars à chevaux ailés. — Thétis est du nombre : elle reçoit des armes de Vulcain. Ce dieu est suivi d'un serviteur portant des tenailles. — Nausicaa et sa suivante sur un char traîné par des mulets. — Hercule décochant ses flèches contre des centaures.

La description et la restitution de cet ouvrage prouvent ce que j'ai avancé à l'égard du bouclier d'Achille, savoir, qu'il y a tel des côtés du coffre de Cypsélus, qui contient autant et plus de matière pour un sculpteur, que n'en offre toute la description d'Homère. Le style abréviatif du bas-relief antique, et l'art de multiplier les pages et les lignes de cette sorte d'écriture, forment tout le secret de ce genre de traduction. Il est nécessaire, en effet, que les sujets décrits aient été répartis en plusieurs rangées sur les superficies de chaque face. Peut-être trouvera-t-on qu'il eût convenu d'y admettre quatre rangs de figures au lieu de trois. Il est certain que cette disposition eût multiplié les figures, augmenté l'espace, et offert plus de facilité pour séparer un sujet d'un autre. Cependant, à l'époque de cet ouvrage, le goût du bas-relief étant extrêmement rapproché de celui de l'écriture, l'artiste s'occupait assez peu de ménager aux figures et aux sujets ces repos et ces intervalles qui les détachent, et isolent les compositions entre elles. Ici le besoin de les distinguer par des divisions ou des intervalles se fit d'autant moins sentir, que des inscriptions mêlées aux figures avertissaient des changements de sujet. Du reste, mon intention dans cet essai a été non de faire voir, mais de faire concevoir l'ouvrage : il suffit d'une approximation vraisemblable. *Satis est potuisse videri.*



[illegible] PSEL[illegible] D'APRÈS [illegible] DESCRIPTION DE [illegible] SAN[illegible]

[illegible]

LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

TROISIÈME PARTIE.

DE LA STATUAIRE CHRYSÉLÉPHANTINE, OU SCULPTURE EN OR ET EN IVOIRE CHEZ LES ANCIENS, JUSQU'AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS.

PARAGRAPHE PREMIER.

De l'emploi de l'or dans les statues de l'antiquité. De quelques-unes des causes qui expliquent le grand emploi de ce métal dans la sculpture des anciens.

Le goût qu'eurent généralement les anciens pour l'union de l'or avec l'ivoire dans les ouvrages de la sculpture, s'explique facilement et de soi-même, par la nature de ces deux matières, ou des qualités qui leur sont propres. Chacune d'elles fut sans doute estimée dans son genre, et réputée la plus belle que la main des hommes pût employer et faire servir aux œuvres de l'imitation. Il faut convenir qu'entre toutes les substances capables de recevoir ce poli et cet éclat qui charment l'œil, il n'en est aucune qui puisse le disputer à l'ivoire. Quant à l'or, il tenait jadis, comme il tient encore aujourd'hui, le premier rang parmi les métaux. *L'or,* disait Pindare (1), *préside aux métaux, et brille au milieu d'eux, comme la flamme dans les ténèbres.*

Après l'étonnant et extraordinaire usage que l'on fit autrefois de ces deux matières, si quelque chose peut paraître surprenant, c'est le peu d'emploi que les modernes en ont fait dans leur sculpture : et il ne suffit peut-être pas d'observer sur ce point une simple différence de fait; ce qui est plus remarquable, c'est qu'il s'y en joint une d'opinion, c'est-à-dire un préjugé contraire à la manière de voir des anciens.

J'ai déja donné quelques raisons de cette disparité d'opinion, en indiquant parmi les causes originaires de l'art dans les temps anciens et dans les siècles modernes, quelques-

(1) Pindar., Olymp. I.

unes de celles qui imprimèrent au travail et aux productions des deux époques, une direction particulière et distincte (*Voy.* Part. II, parag. IV). Or, cette différence est propre aussi à rendre compte, jusqu'à un certain point, du peu de faveur que semblent avoir obtenu dans nos arts les matières dont je parle, et de la prévention qui, si l'on peut dire, règne de nos jours contre elles en fait de sculpture et d'imitation. Ce n'est pas, à mon avis, la seule occasion qu'on aurait de montrer comment, dans beaucoup d'objets tributaires du goût, il se propage des opinions qu'on croit établies sur un sentiment éclairé du beau, lorsqu'elles ne le sont que sur une habitude aveugle, et comment il arrive qu'un usage paraît s'appuyer sur le goût, quand au contraire le goût n'a pour lui d'autre appui que l'usage. Je pense du moins qu'on ne saurait expliquer autrement cette espèce de répugnance des modernes pour les statues d'or ou dorées.

Presque tout le monde est d'avis, sans savoir à la vérité pourquoi, que la couleur de l'or est défavorable à la sculpture; et tout le monde pense aussi que la dorure gâte et déshonore les statues sur lesquelles on l'applique. Cette seconde opinion souffre quelque examen, et a besoin de quelques explications que la suite de ces recherches me mettra à même de produire. Quant à la première, on lui doit à peine une réfutation sérieuse. La moindre réflexion la renverse et la détruit. Evidemment on ne saurait dire pourquoi l'or et la couleur de ce métal ne conviennent pas aux statues. Notre goût en ce genre n'obéit qu'à l'habitude : elle seule nous rend agréable l'emploi d'une matière ou d'une autre; et souvent aussi c'est au défaut d'habitude, que nous devons l'idée des impressions contraires. Quels motifs peuvent justifier le choix que l'artiste fait d'une matière, ou la préférence qu'il donne à l'une sur l'autre? Je n'en connais que trois : la visibilité de l'ouvrage, la facilité de son exécution, et sa durée, c'est-à-dire sa solidité. Mais aucune matière, aucun métal sur-tout ne réunit plus que l'or ces trois conditions. Aucun n'est plus agréable à l'œil; aucun ne procure un plus beau travail; aucun ne fournit à l'ouvrage une substance plus compacte et plus solide. Je n'ai pas besoin d'avertir qu'il faut écarter d'ici la considération de toutes les causes morales, qui peuvent occasionner ou accélérer la destruction des ouvrages que le prix de leur matière expose à la convoitise et à la cupidité. Les raisons fondées sur de tels motifs sont étrangères à l'état de la question, et hors du cercle de la théorie de l'imitation.

On peut affirmer au reste que ces sortes de considérations politiques ne sont pas celles qui ont jusqu'ici détourné les peuples modernes de l'emploi de l'or dans les statues : s'il en est une de ce genre qui se soit opposée à cet emploi, on peut dire à-coup-sûr que c'est le haut prix et la cherté de l'or. Non que je veuille prétendre ou prouver que ce métal soit aujourd'hui, proportion gardée, plus rare et plus cher qu'il ne le fut chez les peuples de l'antiquité [1]. Mais il paraît que les raisons qui peuvent déterminer à porter de grandes dépenses dans le choix des matières et l'exécution des statues, ne se sont jamais trouvées à beaucoup près aussi puissantes chez les nations modernes, qu'elles le furent autrefois. C'est ce qu'il est facile de reconnaître, en jetant un simple coup-d'œil sur la seule espèce des causes religieuses, causes les plus actives de toutes celles dont les arts reçoivent

(1) On convient assez généralement que le rapport de l'or à l'argent était chez les Grecs comme 1 est à 13, tandis que ce rapport est aujourd'hui de 1 à 16; ce qui prouverait peut-être que l'argent était alors proportionnellement moins commun.

l'impulsion. Quelque faveur en effet, ainsi qu'on l'a déja dit [1], que le culte des Chrétiens accorde à la sculpture, les statues ne sont dans l'esprit de ce culte qu'un luxe toléré : ce sont des ornements qu'il admet précisément en raison de leur peu d'importance pour les spectateurs, et beaucoup moins parce qu'ils sont nécessaires, qu'à condition qu'ils ne le seront point. Les statues au contraire, dans le paganisme, étaient le premier besoin du culte. Elles constituaient la religion qui, sous plus d'un rapport, se trouvait dans la dépendance de l'art, dont elle avait été pour ainsi dire le produit. En cela consiste sans doute la principale différence des causes qui, dans chacune des deux religions, ont influé sur le plus ou moins de richesse des statues. Dans l'une, elles sont des accessoires étrangers ou indifférents à la croyance; dans l'autre, elles en étaient elles-mêmes l'objet. Si l'une leur donne place dans ses églises, l'autre leur construisait des temples; car, on peut le dire, l'idole appartenait moins au temple que le temple ne lui appartenait.

Il faut par conséquent mettre au nombre et à la tête des causes qui portèrent les anciens à employer l'or dans les statues religieuses, précisément la rareté et la cherté de ce métal. Rien de trop dispendieux, rien de trop magnifique ne pouvait être appliqué à des ouvrages destinés à représenter la puissance divine, et aussi à flatter l'orgueil de ces peuples, qui tiraient vanité de la richesse de leurs dieux, comme ailleurs on en voit d'autres se complaire dans le faste de leurs princes : car les hommes sont ainsi faits par-tout. L'objet seul de leurs passions est différent, le principe en est le même. L'image de la richesse flatte naturellement leurs sens; et il n'y a que l'envie qui affaiblisse en eux l'impression de ce plaisir. Mais si cette richesse se trouve placée dans une sphère inaccessible à leurs desirs; si elle ne donne lieu à aucun parallèle humiliant; si elle doit être par son emploi une sorte de propriété commune, elle devient alors un objet d'ambition pour tous, et de jouissance pour chacun. Loin de plaindre la dépense, et d'envier la richesse à la statue qui doit illustrer sa ville, on lui prodiguera à l'envi le luxe de la matière et de l'art; chacun s'indignera d'une épargne qui compromettrait son honneur et son goût, et la multitude imposera silence à Phidias, s'il s'avise de mettre l'économie au nombre des raisons de préférer une matière à une autre dans l'exécution de la Minerve du Parthénon [2].

A ces considérations générales, propres à faire comprendre la diversité d'influence des causes religieuses sur la richesse des statues, et l'emploi des matières rares et précieuses dans leur exécution, je veux ajouter quelques aperçus légers sur les causes immédiates qui procuraient aux temples des anciens ces sommes prodigieuses qu'absorbait le luxe de la statuaire.

Mais, avant d'aller plus loin, ne dois-je pas prévenir l'objection de ceux qui révoquent plus ou moins en doute l'existence des statues d'or dans les temps anciens, parce qu'ils doutent aussi qu'à ces époques reculées, il y ait eu assez d'or pour en faire un semblable emploi?

Je n'entrerai à cet égard dans aucun détail sur l'indication des sources mêmes de l'or chez les nations anciennes, c'est-à-dire des lieux où furent exploitées les mines de ce métal, ni sur les routes par lesquelles il s'est plus ou moins répandu dans les diverses parties du monde ancien. La seule notoriété des faits consignés dans l'histoire, suffit au genre de certitude dont il doit être ici question. A quoi j'ajouterai ce qui a été observé

(1) Discours prélim. — (2) Valer. Maxim., cap. 1, *de neglectâ Religione*

comme un fait incontestable par tous les critiques en ce genre (1); savoir, que l'or dut être le métal le plus anciennement connu et travaillé. La nature d'abord le présente à l'homme, soit dans les lits des torrents, soit à la surface de la terre, et dégagé le plus souvent de toutes substances étrangères. Il est ensuite le plus fusible et le plus malléable de tous. De là cette opinion que ce fut la découverte successive de l'or, de l'argent et du cuivre, qui donna successivement aussi aux trois âges poétiques du monde, les noms de ces métaux, l'âge d'or, c'est-à-dire celui de la découverte de l'or, ayant dû précéder les autres. Cela se conclurait pour ainsi dire encore des exemples de l'or appliqué à la sculpture, chez les peuples dont la chronologie, comme on le verra, place les monuments à la tête de tous les ouvrages connus.

Mais la critique de l'art laisse volontiers de côté tout ce qui regarde en ce genre ces nations que les Grecs appelaient barbares, et qui semblent se perdre dans l'horizon nébuleux de l'histoire. C'est particulièrement aux Grecs eux-mêmes que l'on conteste les moyens de luxe et de richesse métallique, qui purent donner très-anciennement naissance dans ce pays à des statues où l'or serait entré dans une proportion quelconque.

J'ai déja parlé de l'opinion de M. Meiners à ce sujet (*Voy*. Partie II, paragr. IX); je vais examiner en peu de mots ici sur quoi elle se fonde.

Évidemment le savant auteur de *l'Histoire des Sciences en Grèce* (2) n'a fait que commenter le passage où Athénée (3), compilant quelques traits isolés de Théopompe, de Phanias, de Duris et d'Anaximènes de Lampsaque, fait dire à un de ses interlocuteurs, *que dans les temps anciens l'or fut fort rare chez les Grecs, et l'argent peu commun; — que Philippe, père d'Alexandre-le-Grand, avait coutume de mettre sous le chevet de son lit un petit vase d'or*, φιάλιον, — *que le collier d'or d'Ériphyle ne fut célèbre que parce qu'à cette époque il y avait peu d'or en Grèce; — que, selon Hérodote d'Héraclée, la coupe d'Atrée fut une* phiala *d'argent, au milieu de laquelle était en or la figure d'un agneau; — qu'alors même un vase d'argent se faisait admirer; mais que l'or et l'argent devinrent communs, depuis que le temple de Delphes eut été pillé par les Phocéens, et ensuite depuis qu'Alexandre eut enlevé les trésors de l'Asie.*

On s'aperçoit sans peine que de ces divers traits, empruntés à plusieurs historiens, quelques-uns prouvent autant pour que contre dans ce sujet, où il ne peut être question que d'une rareté relative. Il est ensuite évident que le pillage du temple de Delphes, vers la 106e olympiade, dut faire refluer dans la circulation beaucoup d'or et d'argent, mais que cela même dépose de l'existence des métaux précieux, employés précédemment dans les ouvrages d'art qu'on offrait aux dieux. Enfin, nous avons montré plus haut que *si, avant le règne de Gygès, roi de Lydie, les dons offerts à l'Apollon de Delphes étaient de bronze*, ce fait ne prouve que pour les temps antérieurs à la 16e olympiade, et rien pour la 75e olympiade, époque jusqu'à laquelle M. Meiners veut que la Grèce ait éprouvé une privation entière d'or. Cette conséquence il la tire encore des récits suivants, par le même Athénée (4).

Selon le premier de ces récits, qui doit se rapporter à la 55e olympiade, *les Lacédémoniens voulant dorer le visage d'Apollon Amycléen*, χρυσῶσαι βουλόμενοι τὸ πρόσωπον, *et ne trouvant point d'or en Grèce, envoyèrent consulter l'oracle, pour savoir de qui ils en acheteraient; l'oracle*

(1) De l'Origine des lois, des arts et des sciences, etc., tome I, page 297 et suiv. *Ibid.*, tome IV, p. 40 et suiv. — (2) Geschichte des ursprungs... der wissenchaft. in Griechenland, erst. Buch. seit. 21. — (3) Athen., lib. VI, pag. 231, 232. (4) *Voy*. Athen. Deipn., *ibid.*

les adressa à Crésus, roi de Lydie. Certes il faut convenir que si la Grèce n'avait pu fournir de quoi dorer le visage de l'idole d'Amyclée, c'est-à-dire peut-être cinq à six pieds superficiels de métal (*Voy.* la Pl. V à la fin de cette partie), il n'y aurait pas d'exemple d'un pays plus dépourvu d'or. A peine le croirait-on de Sparte elle-même, qui, selon les lois de Lycurgue, n'aurait pas dû en avoir, mais qui en avait possédé dans des temps beaucoup plus anciens, puisque, selon une mention d'Athénée (1) un peu difficile à concilier avec le récit actuel, elle avait autrefois consacré au dieu de Delphes tout son or et tout son argent. Mais en attendant que le fait suivant nous explique une partie de ce que ce récit peut avoir d'extraordinaire, remarquons que Théopompe, si Athénée l'a fidèlement copié, est le seul historien qui, sur le fait relatif à l'Apollon Amycléen, réduise l'or dont Sparte avait besoin, à la dorure du visage de l'idole. Hérodote, en rapportant le même trait (2), dit que cet or devait être employé à la statue, ἐς ἄγαλμα; et Pausanias avance que ce métal fut appliqué à la décoration de l'Apollon d'Amyclée (3). Or, si les conséquences que nous tirerons ailleurs de ces variantes sont justes (*Voy.* le Paragraphe dernier de cette Partie), si le *cosmos* de la statue doit s'entendre du trône fait par Bathyclès à l'antique idole, on conviendra que la somme d'or dont il s'agit put être une somme fort considérable.

Il ne faut pas douter que de tout temps les historiens n'aient eu, sciemment ou non, l'art ou l'habitude de tourner les faits au gré du motif d'après lequel ils écrivent, ou de la thèse qu'ils soutiennent. Qui nous dira que dans cet achat d'or en Lydie il n'y ait pas eu quelque intention politique ou religieuse, omise ou ignorée par l'écrivain antique, comme il me semble que la suite du récit de Théopompe et de Phanias sur Hiéron de Syracuse, en contient une que M. Meiners n'a pas aperçue, et qui pourrait bien faire évanouir le résultat qu'il en a prétendu tirer?

Il y aurait effectivement quelque chose de plus singulier encore dans le dernier fait qu'il rapporte d'après les autorités déja citées; je parle de cette recherche que le roi Hiéron aurait fait faire inutilement en Sicile et en Grèce d'une somme d'or, pour l'employer à la fabrication d'une Victoire et d'un trépied qu'il voulait envoyer à Delphes. *Enfin* (continue l'écrivain, que M. Meiners ne cite pas très-littéralement), *les envoyés d'Hiéron trouvèrent ce qu'ils desiraient à Corinthe, chez un certain Architelès qui de longue main avait amassé par le commerce de grandes richesses. Il fournit aux envoyés le montant de leur demande, et par-dessus le marché leur donna autant que sa main pouvait contenir d'or. Hiéron, en paiement, lui expédia un vaisseau chargé de grains, et quelques autres présents.* Voilà le récit:

Le règne d'Hiéron commença l'an 2 de la 75ᵉ olympiade, et finit l'an 2 de la 78ᵉ. L'offrande de la Victoire et du trépied d'or doit avoir eu lieu après la fameuse victoire de Gélon contre les Carthaginois, dont la défaite fit tomber dans les mains du vainqueur deux mille talents, qui furent employés à l'embellissement de Syracuse (4). Quelle vraisemblance y a-t-il qu'alors la Sicile et la Grèce eussent éprouvé une disette d'or semblable? Comment serait-il arrivé aussi qu'un seul marchand de Corinthe eût possédé plus d'or que le reste de la Grèce? Outre plus d'un fait d'où l'on pourrait inférer que la Sicile, avant cette époque, avait déja employé l'or en statues, je demande si le projet seul d'envoyer à Delphes

(1) Athen. Deipn., lib. VI, pag. 233. — (2) Herod., lib. I, parag. 69. — (3) ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις, Pausan., lib. VI, cap. 10. — (4) Diod. Sic., lib. XII, pag. 424.

une Victoire et un trépied d'or, en prouvant déja l'usage de ce genre d'offrandes, ne dépose pas contre cette pénurie de métal précieux à laquelle on suppose la Grèce réduite. Est-ce dans une position aussi indigente que l'on forme des projets aussi dispendieux?

En admettant le fait tel qu'il vient d'être raconté, on lui trouverait facilement quelque autre explication, puisée dans les circonstances politiques d'une époque où la Grèce et la Sicile menacées en même temps par l'expédition des Perses et par celle des Carthaginois, avaient pu voir disparaître tout l'or que la terreur avait fait cacher. Mais je m'aperçois qu'il y a dans le texte grec d'Athénée un mot dont on n'a pas tenu assez compte, et qui offre une particularité capable d'expliquer beaucoup mieux ce fait.

Le roi Hiéron, est-il dit, voulait consacrer au dieu une Victoire et un trépied d'un or vierge, si on lit ἀπύρου, selon quelques variantes, ou purifié par le feu, si on suit la leçon d'ἀπέφθου. C'est l'*obrysum* de Pline (1), qui signifie l'or dégagé de tout alliage. Thucydide se sert du mot ἀπέφθου, en parlant de l'or de la Minerve du Parthénon d'Athènes (2). Il s'agit donc ici ou d'or vierge et natif, ou d'or purgé de tout alliage. Dans l'un ou l'autre cas il est question d'une espèce d'or particulière et rare. On sait assez, à combien de petites pratiques et de recherches minutieuses, la superstition assujétissait les payens dans le choix, soit des victimes, soit des matières, qu'ils offraient aux dieux. Hiéron vraisemblablement se croyait obligé d'employer à son offrande un or pur. La Sicile et la Grèce n'avaient pas de mines d'or; et quant à celui qui circulait dans le commerce, il avait toujours plus ou moins d'alliage. *Omni auro,* dit Pline, *inest argentum vario pondere* (3). Celui de Syracuse, si l'on en juge par ses monnaies, était mêlé de beaucoup d'argent. Il se pourrait donc qu'Hiéron eût eu beaucoup de cet or allié, et point d'or natif et en poudre, comme il parait que fut celui que vendit Architelès, à en juger par ce supplément dont il remplit sa main, καὶ μετὰ ταῦτα πληρώσας καὶ τὴν ἑαυτοῦ χεῖρα. Il se pourrait qu'on eût eu quelque peine à trouver de cette sorte d'or. Il serait possible enfin que Théopompe, Phanias, Athénée, et M. Meiners, aient fait choix d'un mauvais exemple, pour prouver la rareté absolue de l'or à cette époque.

Je ne m'arrêterai pas plus long-temps sur des considérations qui sont de peu d'importance pour mon sujet; car, ou les faits sur lesquels on prétendrait établir la pauvreté de la Grèce avant la 75e olympiade, sont insuffisants et inconsistants, ou on les admet comme autorités probantes dans la thèse que je combats. Eh bien, le dernier cas posé, il en résultera une conséquence toute aussi forte en faveur de l'emploi de l'or dans les statues: c'est que cette pauvreté supposée réelle, n'aurait pas été un obstacle à l'exécution de semblables ouvrages, et que le peu d'or qu'il y avait, s'employait tout entier en ouvrages de sculpture pour les dieux. Ce dernier résultat confirmerait ce que j'ai dit de l'influence des causes religieuses sur la richesse des statues.

Je reviens aux causes immédiates qui, d'après les témoignages multipliés de l'histoire, firent arriver et abonder dans les sanctuaires de la Grèce, ces métaux précieux que l'art appliquait à la pompe extérieure du culte et des statues.

J'ai déja fait voir dans l'histoire particulière de cette division de l'art qu'on appelait *toreutique* (*voy.* Partie II, Parag. IV), combien, dès les premiers temps en Grèce, étaient nombreuses les occasions offertes à la dévotion d'enrichir les temples de dons et d'of-

(1) Plin., lib. XXXIII, cap. 3. — (2) Thucyd., lib. II, cap. 13. — (3) Plin., XXXIII, cap. 4

frandes, dans lesquels la valeur métallique ne se déguisait pas toujours sous les formes des divers objets d'art. Je ne rappelle ici ces usages que pour indiquer une des sources où très-probablement la statuaire en or et ivoire puisa le métal de ses plus riches productions. Plus d'un exemple démontre que l'or d'une multitude d'offrandes, et celui même des statues, était exposé à être converti en d'autres objets ou appliqué à de nouveaux emplois, à devenir enfin quelquefois la ressource de l'état. Il faut que cette manière de se procurer des fonds n'ait eu en certain cas rien de sacrilége, puisque Périclès (1) porta dans son état public des ressources éventuelles d'Athènes, l'or de la Minerve du Parthénon. Si le métal des monuments publics les plus révérés, pouvait être ainsi détourné de sa destination, à plus forte raison fut-il permis de changer en d'autres objets religieux les anciens ouvrages d'or, ceux sur-tout qui, n'offrant rien d'intéressant pour l'histoire ou la vanité du pays, s'entassaient dans les opisthodomes des temples.

Cette liberté de faire ainsi disparaître les anciennes offrandes, soit des particuliers, soit même des peuples, et d'en faire d'autres ouvrages plus assortis au besoin ou au goût du temps, nous est surabondamment prouvée par le plaidoyer de Démosthènes contre Androtion (2). Il résulte des faits qui y sont contenus, qu'on avait persuadé au peuple de fondre d'anciennes couronnes d'or, dont les feuilles étaient ou tombées ou dégradées, et d'en convertir le métal en vases sacrés. Sur plusieurs de ces couronnes il y avait eu des inscriptions glorieuses pour le peuple d'Athènes, comme celles-ci : *Les alliés ont fait cette offrande à Minerve sur les dépouilles.* — *Les Eubéens sauvés par le peuple d'Athènes.* Or il est constant que l'accusation de Démosthènes ne porte point sur le fait même de la conversion des couronnes d'or en vases d'or, mais uniquement sur la manière peu légale dont Androtion avait procédé dans cette opération, et encore, sur ce qu'ayant compris dans la refonte, des couronnes chargées d'inscriptions honorables pour Athènes, il avait, sur les vases nouvellement fondus, substitué aux anciens titres d'honneur pour le peuple, un épigraphe relatif à lui seul, et à la commission dont il avait été chargé.

Auguste n'en usa pas ainsi, comme nous l'apprend le monument d'Ancyre; car ayant fait fondre vingt-cinq statues d'argent, tant pédestres qu'équestres ou en quadrige, et les ayant converties en objets d'or qu'il consacra dans le temple d'Apollon, il inscrivit sur ces objets, et son nom, et le nom de ceux qui avaient autrefois élevé ces statues (3).

On peut conclure de ces faits, qu'indépendamment des cas où la nécessité faisait méconnaître toute loi, le métal des dons précieux renfermés dans les temples était fort exposé à changer de forme. Dès-lors on peut regarder l'usage, ou, si l'on veut, l'abus de ces transformations, comme une des causes qui durent fournir à l'art les moyens de multiplier l'emploi de l'or dans les statues.

Mais il faut parler aussi de quelques causes politiques qui entretenaient le luxe religieux et la magnificence des temples. Une source très-abondante de leurs richesses fut sans contredit l'usage de prélever sur le pillage des villes, ou sur le butin fait à la guerre, une dixme au profit des dieux, c'est-à-dire applicable à l'entretien du culte. Ainsi, du butin fait à Marathon, une somme considérable fut employée aux dépenses d'un grand nombre de statues, et de celle de Minerve (4). La dixme du butin de Platée donna lieu de faire au

(1) Thucyd., lib. II, cap. 13. — (2) Demosthen. Orat. adv. Androtionem, p. 709 et 710. — (3) Monum. Ancyr., tab. I, a dextrâ lin. 51 et seq. Chishull. Antiq. Asiat., pag. 175. — (4) Paus., lib. X, cap. 10.

dieu de Delphes (1) un trépied d'or soutenu par un serpent de bronze à trois têtes, au dieu d'Olympie un Jupiter en bronze de dix coudées de hauteur, et au dieu de l'Isthme un Neptune du même métal et de sept coudées. Les prémices du butin de Salamine (2), servirent à faire, pour l'Apollon de Delphes, une statue de douze coudées de hauteur, tenant en main un éperon de vaisseau. On la plaça, dit Hérodote, dans l'endroit où était la statue d'or, Ἀλέξανδρος ὁ χρύσεος, d'Alexandre, roi de Macédoine (3) (fils d'Amyntas). Sur ce que le dieu déclara avoir reçu de tous les Grecs des présents agréables, excepté des Éginètes, ceux-ci lui consacrèrent trois étoiles d'or. Elles étaient, au temps d'Hérodote, placées près du cratère en argent de Crésus.

Au reste, la peinture que Plutarque nous a laissée de l'intérieur du temple de Delphes, pourrait dispenser de toute autre citation à cet égard. Le dieu n'était environné que de prémices et de décimes de guerre, de meurtre et de pillage; on ne voyait autour de lui que dépouilles et butin pris sur les Grecs : on lisait sur les statues et offrandes de tout genre ces inscriptions ou d'autres semblables (4). *Brasidas et les Acanthiens, des dépouilles des Athéniens. — Les Athéniens, des dépouilles des Corinthiens. – Les Phocéens, des Thessaliens. – Les Ornéates, des Sicyoniens. — Les Amphictyons, des Phocéens.*

Chaque page de l'histoire ancienne offre, pour ainsi dire, un témoignage des causes qui contribuaient à enrichir les temples de la Grèce. Dans un pays où la religion n'ayant point été dotée comme en Égypte de grandes propriétés territoriales (5), devait tout attendre de la piété publique ou particulière, le luxe religieux aurait été réduit à peu de chose, si l'opinion dominante n'eût multiplié les occasions de donner. Il arriva alors que l'opinion et l'usage produisirent plus que n'aurait pu faire une dotation fixe ; car la religion, influant sur l'usage et maîtrisant l'opinion, grossissait elle-même les sources où elle devait puiser. Or ces sources ne pouvaient tarir, puisqu'elles consistaient dans les passions des hommes (*Voy.* Partie II, Parag. IV).

Ainsi, quoiqu'il n'y eût pas de dixme légale, il paraît que bien souvent le sentiment religieux opérait de lui-même au profit des temples, ce qu'ailleurs la loi contraignait de faire. Par exemple, les Siphniens ayant trouvé dans leur île des mines d'or, et Apollon leur ayant demandé la dixme de ce produit, ils firent bâtir un trésor dans l'enceinte du temple de Delphes, et y déposèrent la dixme exigée. Dans la suite ils cessèrent de payer ce tribut. L'histoire porte qu'ils furent punis de leur avarice, et que la mer inondant leurs mines, les fit disparaître. Un pareil fait, vrai ou faux, mais cru et publié, fut sans doute pour Apollon une mine plus féconde que celle de Siphnium.

La religion ne pouvait mieux faire pour ses intérêts, que de transformer en décoration et en statues les trésors qu'elle recevait. Elle s'en assurait la possession par l'emploi nouveau qui les rendait encore plus sacrés. Frapper les sens et l'imagination du peuple, par

(1) Herod., lib. IX, cap. 80. — (2) *Ibid.*, lib. VIII, cap. 121 et 122.

(3) Comment a-t-on pu croire que la coupe d'or avec laquelle dormait Philippe, père d'Alexandre-le-Grand, signifiant le cas extrême que ce prince faisait d'un objet d'or, prouve la grande rareté de ce métal sous son règne, lorsqu'on voit qu'un de ses prédécesseurs eut une statue d'or à Delphes.

(4) Plutarch. *Cur nunc Pithia non reddat oracula carmine*, pag. 401.

(5) Il y avait bien à Athènes quelques maisons et quelques portions de terrain appartenant au temple de la déesse, et, selon M. Barthélemy, les principaux temples de la Grèce avaient aussi quelques propriétés de ce genre. (Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. XLVIII, pag. 341.)

le luxe et la magnificence des idoles, c'était lui rendre en spectacle ce qu'il avait donné en réalité; c'était multiplier les causes de la puissance du culte. Ainsi voyons-nous que sa richesse parvint à se maintenir, et à triompher des entreprises passagères de la cupidité, ou des malheurs qui occasionnèrent quelquefois la spoliation des temples. Le sentiment religieux se hâtait de réparer ces pertes. Si les tyrans de la Phocide convertissent en monnaie les riches présents du temple de Delphes, on voit les Opuntiens recueillir avec soin le plus qu'ils peuvent de cette monnaie sacrilége, en remplir un grand vase, et en faire au dieu une offrande expiatoire (1).

Une voie moins apparente, mais non moins spacieuse par où l'or arrivait dans les temples, fut à mon avis celle des amendes et des confiscations judiciaires, sur lesquelles on prélevait une somme quelconque au profit des dieux. A Athènes, par exemple, Minerve avait le dixième, et les autres divinités seulement un cinquantième. Mais si l'on en croit Démosthènes (2), il y aurait eu des délits donnant lieu à des amendes beaucoup plus considérables en faveur des temples. Selon cet orateur, une loi voulait que celui qui avait retenu, plus d'une année, les deniers appartenant à Minerve et au trésor, fût contraint de payer le double de la somme au trésor, et à Minerve le décuple. Les délits politiques emportant confiscation, étaient une branche de revenu pour les temples. Suivant Plutarque (ou l'auteur quel qu'il soit de *la Vie des dix Orateurs*), le crime de trahison était puni par la confiscation entière des biens. Aussi, dit-il, l'orateur Antiphon et son frère ayant été condamnés comme traîtres, la dixme de leurs biens fut attribuée à Minerve, καὶ τῆς θεοῦ τὸ ἐπιδέκατον (3). Les crimes contre la religion encouraient des peines aussi graves et non moins profitables au luxe des arts. A Delphes, on montrait deux statues d'Apollon, dont une avait trente-cinq coudées de hauteur, provenant toutes deux de l'amende à laquelle les Phocéens avaient été condamnés par les Amphictyons, pour avoir labouré un champ consacré au dieu.

Les amendes étaient encore la peine infligée à toutes les fraudes ou contraventions auxquelles les jeux publics donnaient lieu. Les Hellanodices condamnaient souvent les villes à payer des sommes, qui souvent aussi se convertissaient en statues. Six figures en bronze de Jupiter à Olympie (4) étaient le résultat d'une amende imposée aux Athéniens. On peut voir dans Pausanias (5) quelles furent les causes qui multiplièrent toutes les espèces d'amendes, et les statues qui en étaient le produit. Je me suis contenté ici d'indiquer les principales sources du luxe religieux des Grecs, et celles de la critique en ce genre.

Rien, comme on le voit, ne demande plus de réserve que le parallèle d'une religion avec une autre sur cet objet. On ne doit ni juger improbable le grand emploi que les anciens firent de l'or dans les statues, ni trouver extraordinaire que le luxe moderne ne se soit pas dirigé de ce côté, malgré la grande abondance d'or qui existe aujourd'hui. Le plus ou le moins de richesse métallique, on l'a déja dit, n'est d'aucune importance dans ce sujet. Ce qu'il faut considérer, c'est, d'une part, la puissance d'opinion qui favorise telle ou telle espèce de luxe religieux, et de l'autre, quelle est la dépense du culte public. La Grèce, par exemple, n'eut point, comme l'Égypte et comme d'autres pays, à supporter les frais d'un ordre sacerdotal, riche et nombreux. Le service du culte exigeait peu de ministres:

(1) Plutarch. *Cur nunc Pythia non reddat oracula carmine*, pag. 401. — (2) Adv. Timocr. — (3) Plutarque, *Vie d'Antiphon*, à la fin. — (4) Pausan., lib. V, cap. 21. — (5) Pausan., *ibid.*

ce qui laisse voir tout de suite le principe d'une grande économie. Une dépense intérieure de moins produisit une magnificence extérieure de plus.

Les causes qui dans l'ordre civil ou politique produisirent le même luxe de statues, peuvent être subordonnées à des considérations semblables, et cela dès les temps les plus anciens. Avant que les progrès de l'art ou le génie des artistes eussent créé, dans la grandeur, la composition ou la perfection des statues, plus d'une sorte de distinction honorifique, déja l'orgueil ou l'adulation s'étaient emparés des plus riches métaux, et en avaient appliqué l'emploi aux statues de ceux qu'assimilait aux dieux une religion dont les dieux n'avaient souvent été que des hommes.

Je n'ai eu jusqu'ici en vue que la Grèce. A l'égard des Romains, on sent bien qu'une bonne partie de ces considérations, sur-tout de celles qui se rapportent à la religion, doivent leur être applicables. Je dirai de plus, et en peu de mots, que si l'on sépare les deux époques qui, sous le point de vue du luxe ou de la richesse, forment comme deux histoires dans l'histoire romaine, la critique de l'objet qui m'occupe trouve beaucoup moins de doutes et de difficultés à résoudre. Les dieux de Rome partagèrent la pauvreté des temps républicains. Jusqu'au moment où les victoires de l'Asie introduisirent chez les Romains un luxe auparavant inconnu, à peine y a-t-il lieu de demander quelles furent les sources de richesse de ce peuple, et quels furent ses moyens de dépense. Mais dès que les triomphes de Pompée et de Lucullus eurent fait voir dans Rome les statues d'or et d'argent de Mithridate et de Pharnace, et les simulacres en or de Minerve, de Mars et d'Apollon [1]; dès que le trésor public reçut par milliers pesant [2] l'or que les conquêtes y amenaient de toutes parts; dès que Rome enfin fut devenue le réservoir de tout le métal du monde, le luxe des statues ne connut bientôt plus d'autres bornes que celles que l'excès, et le dégoût qui le suit, peuvent mettre à l'expression comme aux monuments de la flatterie.

Alors il ne faut plus demander comment tant d'or et d'argent était prodigué en statues offertes par forme d'hommage aux empereurs romains, mais comment on n'en prodigua pas davantage. Il s'était établi en ce genre une sorte d'étiquette. La dignité des personnages se mesurait par le métal des statues qu'on leur érigeait. Ne pas offrir aux empereurs des statues d'or et d'argent, eût été un manque d'égards, et peut-être dans certains temps une injure.

Telle fut en effet la condition du sénat de Rome sous l'empire, qu'occupé du seul soin de sa conservation, il n'avait le plus souvent d'autre fonction que d'être auprès de l'empereur l'interprète des sentiments que personne n'avait; qu'obligé d'outrer toutes les mesures de l'adulation, en proportionnant l'hommage à l'indignité, il ne lui restait quelquefois d'autre moyen de flatter, que d'offrir au prince, par l'exagération même de la flatterie, le moyen de faire parade d'une modération simulée.

Ainsi, lorsque Néron refuse pour lui les statues d'or massif que le sénat lui a votées [3], il faut croire que l'un n'avait offert que pour que l'autre eût l'honneur de rejeter. Et puis il faut se garder de penser qu'un tel rejet ait nui à l'usage des statues d'or : car ce refus même devait se payer, et dans ce commerce de bassesse et d'hypocrisie, refuser c'était demander encore plus.

(1) Pompeius Magnus tertio triumpho transtulit signa aurea tria Minervæ, Martis et Apollinis. (Plin., lib. XXXVII, cap. 2. — (2) Plin., lib. XXXIII, c. 3.

(3) Sibique statuas argento vel auro solidas adversùs offerentes prohibuit. (*Tacit. Annal.*, lib. XIII, parag. 10.

PARAGRAPHE II.

Continuation du même sujet. — Des statues d'or considérées selon le plus ou moins d'épaisseur du métal. — Des statues massives en or.

Quand on s'est rendu compte des raisons qui peuvent expliquer le grand emploi que la religion et la politique firent autrefois de l'or dans les statues, on éprouve ensuite le besoin de porter quelque discernement dans les moyens employés par la sculpture, pour produire ces ouvrages dispendieux. Ici la saine critique doit marcher entre une crédulité avide du merveilleux, et cette mécréance qui traite de fabuleux tout ce qui sort du cercle des usages modernes.

Nous avons déja fait pressentir que dans les temps d'ignorance, l'emploi des métaux précieux en statues pouvait avoir eu pour cause l'ignorance de l'art. C'est effectivement chez les nations les plus étrangères aux ressources de l'imitation, que l'or nous semble avoir été employé avec le plus de profusion. Outre les témoignages des livres saints, sur les merveilles de Babylone en ce genre, nous pouvons encore produire les récits d'Hérodote et de Diodore, qui nous ont transmis quelques souvenirs de statues colossales d'or dans la même ville (1). Il y aurait eu, selon le premier de ces écrivains, un Jupiter d'or, sur un trône d'or, avec une table d'or, dont les Chaldéens auraient estimé la valeur huit cents talents d'or. Une autre statue de douze coudées aurait été d'or massif, χρύσεος στερεὸς. Diodore de Sicile, parlant des mêmes idoles, en désigne l'ouvrage par le mot σφυρήλατον (2), qu'on a souvent interprété en fait de travail métallique, par massif, quoique le travail au marteau, indiqué par ce terme, désigne, ainsi que je le ferai voir clairement par la suite, une idée tout-à-fait contraire.

Au reste, quelque fabuleuses que puissent paraître ces relations d'antiquités Chaldéennes, il ne faut pas trop se hâter de réputer incroyable l'emploi de l'or massif en statue (*massif* pris pour *plein*, car le sens du mot *massif* nous présentera plus d'une manière d'être entendu), sur-tout aux époques et chez les nations qui précédèrent ou ignorèrent la découverte des divers procédés de la sculpture. Il est dans la nature des hommes sans culture et sans goût de rechercher la valeur de la matière, en raison de ce qu'ils peuvent moins atteindre à celle de l'art. Au contraire, à mesure que l'art se perfectionne, on voit tomber et décroître de plus en plus dans l'opinion commune, cette estime et cette admiration exclusive pour la rareté ou la cherté des substances précieuses. Du moins cette sorte de valeur ne devient plus qu'accessoire, de principale qu'elle avait été d'abord. Ainsi l'idée d'une statue d'or massif (dans le sens absolu) est une de celles qui appartiennent essentiellement à l'enfance de l'art, ou à un siècle ignorant (3).

(1) Herod., lib. I, parag. 183. — (2) Diod. Sicil., lib. II, cap. 9.

(3) Je trouve dans les Anecdotes sur la Russie, que Pierre III, empereur de Russie, ayant commencé son règne par un édit où, de son plein pouvoir, il accordait à la noblesse russe tous les droits des peuples libres..... Cet édit causa des transports de joie si immodérés, que la nation proposa d'élever à l'empereur une statue d'or massif. (Hist. de l'Anarch. de Pologne, tom. IV, pag. 301.)

Une raison plus décisive me fait croire que l'emploi de l'or le plus massif doit avoir eu lieu précisément dans les statues de cet âge; c'est l'ignorance où l'on était alors des moyens qui procurent dans la fonte une plus ou moins grande économie de métal. Je dis dans la fonte, car il faut distinguer quatre principales sortes de statues d'or, sans parler de celles qui, par l'artifice de la dorure, ayant été une espèce de contrefaçon, n'ont pu être en usage que dans les temps postérieurs (le modèle devant précéder sa copie). Des quatre sortes de statues d'or dont nous trouvons les indications formelles chez les écrivains, et dont nous ferons connaître successivement les procédés, les deux premières, qui forment le sujet de ce paragraphe, sont celles des statues de métal non-seulement massif, mais plein, résultat de la fonte sans noyau, et celles des statues de métal plus ou moins épais, fondu dans un moule à noyau. Nous traiterons dans le paragraphe suivant des statues de métal battu ou du *sfurelaton,* des statues de métal plaqué, et des statues dorées.

La première sorte de statues d'or massif et plein, avons-nous dit, fut naturellement un effet de l'ignorance de l'art de fondre. Or, sur ce sujet, il y a, et chez les auteurs, et chez les critiques, une multitude d'erreurs et de confusions. Les différents degrés de l'art de fondre, dans son rapport avec les ouvrages, n'étant exprimés par aucun terme caractéristique, on a cru trouver les plus graves contradictions dans les notions de l'antiquité sur les statues de fonte. On a sur-tout accusé Pline d'avoir parlé de figures fondues avant l'époque de l'invention de l'art de fondre.

Mais l'analyse de cet art suffit pour dissiper ces contradictions prétendues.

Il y a nécessairement, sur ce qui regarde les opérations métallurgiques de la fonte, trois temps à distinguer. Il y a la simple fonte des métaux, la fonte en moule, et la fonte dans un moule à noyau.

La première consista uniquement dans la liquéfaction du métal sans application aux ouvrages de l'art. Ce premier degré appartient à des temps dont il ne reste aucun souvenir. Nous ne trouvons nulle part cité l'auteur d'une invention qui n'en fut pas une, à proprement parler, ou du moins à parler le langage de l'art.

Au second degré de l'art de la fonte se rapportent les plus anciennes notions que les écrivains nous ont transmises. Je veux parler de l'opération qui consiste à employer d'une façon grossière, à des ouvrages également dépourvus d'art, les métaux déja obtenus par une opération précédente. Il entrait dans cette invention de combiner et d'allier les métaux, de les travailler et de les modifier diversement. Ces découvertes étaient, comme on peut croire, d'une date assez reculée, pour qu'il fût difficile d'en connaître le véritable auteur. Aussi Aristote prétendait que c'était un certain Scythès de Lydie; et Théophraste, Delas le Phrygien. *Æs conflare et temperare Aristoteles Lydum Scythem monstrasse, Theophrastus Delam Phrygem* (1).

Il ne faut pas encore confondre cette opération, qui peut n'avoir eu que fort peu de rapport à la sculpture, avec la véritable invention de l'art de la fonte en statues, qui est le troisième degré, que j'appelle *la fonte dans un moule à noyau,* et qui eut pour inventeurs Théodore et Rhæcus (2), διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλματα ἐχωνεύσαντο. On voit déja que l'application de la fonte à l'art des statues, se trouve spécifiée dans ces mots. Mais, pour se convaincre

(1) Plin., lib. VII, cap. 56, — (2) Pausan., lib. VIII, cap. 14.

de la réalité de ma distinction, et de la propriété de leur invention, il faut rapprocher de ce passage un autre passage du même auteur, et sur les mêmes artistes, dans lequel il est dit qu'*ils trouvèrent le secret de couler le bronze avec la plus grande perfection* (1), τοὺς εὑρόντας χαλκὸν ἐς το ἀκριβέστατον τῆξαι. Or, il ne s'agit pas ici simplement d'une découverte vague : il est évident que cela veut dire qu'ils perfectionnèrent l'art de fondre et de faire des statues de métal. En quoi put donc consister leur perfectionnement? Le passage de Pausanias, lib. VIII, cap. 14, va nous l'apprendre. *Avant eux*, dit-il, *on ne savait pas faire en bronze des statues d'une seule pièce, ou, en quelque sorte, d'un seul contexte, comme un vêtement*, οὐ γάρ πω τότε τοῦ χαλκοῦ τὰ ἀγάλματα διὰ παντὸς ἠπίσταντο ἐργάσασθαι καθάπερ ἐσθῆτα ἐξυφαίνοντες. *Comment on faisait alors les statues, c'est ce que j'ai dit dans le livre des Laconiques, en parlant de la statue du Jupiter, etc.*, τρόπον δὲ ὅστις ἦν αὐτοῖς ἐς τὰ χαλκᾶ ἐργασίας, ἔδειξεν ἤδη μοι τοῦ ἐς Σπαρτιάτας λόγου τὰ ἐπὶ τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ὑπάτου Διός. Et la manière décrite en cet endroit, est celle des plaques de métal attachées par des clous, ou rivés. Il est donc clair que ce qu'on ne savait pas faire avant Théodore et Rhæcus, était ce que ceux-ci firent en perfectionnant l'art de la fonte, διέχεαν δὲ πρῶτοι, et en fondant, les premiers, des statues qui, coulées dans un moule à noyau, offraient, par le résultat du métal fondu d'un seul jet (διὰ παντὸς), l'idée d'un tout, et l'image d'un vêtement qui est d'un seul tissu (2). Rien effectivement n'est plus d'accord que cette comparaison, avec une statue fondue creuse dans un moule à noyau, et cette image ne convient ni à une statue de pièces rapportées, ni à une statue fondue pleine. Donc les statues fondues avant Théodore et Rhæcus durent être des statues pleines.

Il ne faut qu'une légère connaissance des opérations de la fonte des statues, pour comprendre que le procédé de la fonte pleine dut précéder, et, par ses inconvénients, dut faire découvrir l'autre procédé. Avant qu'on eût imaginé d'établir dans toutes les parties d'un moule, un noyau qui, par sa correspondance exacte avec toutes les superficies du creux, fût propre à diminuer, au gré de l'artiste, l'épaisseur du métal qui doit y être introduit, on ne savait faire autre chose que couler plein dans un moule simple et grossier, comme les ouvrages sur lesquels on l'avait façonné. Telle était probablement dans la ville d'Amphisse une Minerve de bronze antérieure à Rhæcus et Théodore, statue dont l'extérieur portait le caractère d'un art fort imparfait, ἰδεῖν ἐστιν ἀρχαιότερον, καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην (3).

(1) Pausan., lib. X, cap. 38.

(2) Sylburge, l'abbé Gedoyn et M. Goldhagen me paraissent s'être mépris dans la traduction de ce passage, en rapportant et les mots et l'idée de la comparaison, καθάπερ ἐσθῆτα ἐξυφαίνοντες, non pas à la méthode de fondre, découverte par Théodore et Rhæcus, mais à la méthode des statues par assemblage. Voici où est l'équivoque qui résulte du passage. On peut l'entendre ainsi : *Non nôrant simulachra è continuo ære facere, veluti vestem contexentes*, ou bien, en supposant qu'il y aurait sousentendu *sed* avant *veluti vestem contexentes.* Mais on voit que cette seconde explication suppose ce qui n'est pas dans le texte. A quoi j'ajoute que la suite τρόπον δὲ.... marque l'opposé de la méthode de Théodore et de Rhæcus, dont les statues fondues διὰ παντὸς, offraient l'idée d'un seul contexte de vêtement, lorsque la fabrication du Jupiter de Sparte offre l'idée contraire. Une fausse analogie entre les pièces d'une statue et les parties de notre habillement moderne, aura induit les traducteurs en erreur; mais s'ils avaient eu en vue l'habillement des anciens, ils auraient évité la méprise. Presque tous leurs vêtements étaient filés ou tissus d'une seule pièce; les tuniques même étaient souvent sans une seule couture. D'où je conclus qu'indépendamment du sens et de la tournure de la phrase, le καθάπερ ἐσθῆτα ἐξυφαίνοντες doit se rapporter à la méthode ignorée de couler d'un seul jet un bronze dans un moule à noyau, et est une comparaison employée par l'écrivain pour rendre ce procédé sensible.

(3) Pausan., lib. X, cap. 38.

Le plus grand nombre des plus anciennes statues de métal, comme on peut aisément le croire, n'était point parvenu jusqu'au siècle des écrivains, de qui nous tenons le peu de notions que nous avons sur les arts de l'antiquité. Pausanias avait cherché vainement dans toute la Grèce une statue en bronze de Théodore; il n'en avait trouvé qu'une seule de Rhæcus [1]. Elle était à Éphèse, et représentait la Nuit. On doit présumer que les statues de métal pleinement massives, soit à raison de leur ancienneté, soit par suite de la rudesse du travail qui les déprécia, soit même à cause de l'intérêt qu'on put trouver à les détruire, auront été dans les temps postérieurs les objets les plus rares.

Aussi Pausanias n'a fait mention que d'une seule statue de bronze pleinement massive: on la voyait de son temps à Thèbes. C'était une figure de Bacchus faite par le statuaire Onassimèdes, dont nous ignorons l'époque : nul autre ouvrage de cet artiste ne se trouve cité. Du reste aucun doute sur les particularités de ce bronze : ce que je fais remarquer à dessein, pour préparer et faire prévoir l'interprétation véritable des mots στερεον et *solidum*, si souvent appliqués par les écrivains au métal des statues d'or, et qui, comme on le verra, n'expriment que le second degré de métal fondu auquel peut convenir le mot *massif*. Dans le seul cas en effet où Pausanias a eu à parler d'une statue massive au premier degré, au lieu d'employer le mot στερεὸν, il a usé d'une locution propre à prévenir ou à lever tout doute. *Elle est*, dit-il, *entièrement pleine*, διόλου πλῆρες ὑπὸ τοῦ χαλκοῦ [2].

Nous allons voir que Pline, sans doute aussi pour éviter l'équivoque, a exprimé, par une semblable circonlocution, la même particularité, en parlant d'une statue d'or pleinement massive; je veux parler de la figure de Diane Anaïtique, adorée autrefois dans une partie de l'Arménie, qu'on appelait de ce nom. Selon Pline [3], elle eût été la plus ancienne des statues d'or pleinement massives, *prima omnium nullâ inanitate*. Le fait de cette priorité, probablement fort douteuse, n'est important à relever, que parce qu'il indique que cette statue ne fut pas la seule de ce genre.

Quoi qu'il en soit, cette idole, très-antique et très-révérée, était devenue le butin d'un soldat vétéran de l'armée d'Antoine, et l'origine de la fortune considérable dont il jouissait à Bologne sa patrie. Lié à Auguste par l'hospitalité, il eut un jour l'honneur de le recevoir et de le traiter à souper. L'Empereur lui demanda s'il était vrai que celui qui avait violé la sainteté de cette image, était mort aveugle et privé de l'usage de ses sens. *Auguste*, répondit-il, *soupe actuellement d'une des jambes du dieu; c'est moi qui suis le sacrilége, et toute ma fortune vient de cette prise.* Mais je dois citer en entier le passage de Pline, autant pour la preuve qu'il nous fournit de l'emploi de l'or en statues pleinement massives, qu'à cause du renseignement fort précis qu'il renferme, sur un autre procédé en quelque façon contraire, selon lequel nous verrons encore mieux par la suite, qu'on exécuta des statues d'or avec beaucoup plus d'économie.

Aurea statua prima omnium nullâ inanitate, et antequam ex ære aliqua illo modo fieret quem (au lieu de *quam* [4]) *vocant holosphyraton, in templo Anaïtidis posita dicitur.* « On dit

(1) Pausan., lib. X, cap. 38. — (2) Pausan., lib. IX, cap. 12. — (3) Plin., lib. XXXIII, cap. 4.

(4) Tous les commentateurs, je l'avoue, sont d'accord pour rapporter le *illo modo* à *nullâ inanitate*, et non à *olosphyraton*, ce qui fait qu'au lieu de *quem* ils lisent *quam*, qu'ils font accorder avec *ex ære aliqua*. Selon eux, et Hardouin est du nombre, cela signifie que *la statue d'Anaïtis fut faite pleinement massive en or, avant qu'en bronze on en eût fait de semblable appelée* olosfuraton : dans ce sens, comme on voit, l'*olosphuraton* eût été la fonte massive. On ne peut apporter à l'explication des auteurs que les idées connues et les notions

« que c'est dans le temple d'Anaïtis que fut placée la première statue d'or sans aucun vide, « et avant que l'on eût fait aucune statue de bronze, selon le procédé que l'on appelle « *olosfuraton*. »

Rien ne me paraît plus d'accord avec les notions pratiques de l'art, que ce récit de Pline, entendu comme il doit l'être : il nous prouve que ceux qui fondirent des statues pleinement massives en or, le firent moins peut-être avec l'intention d'y employer une somme exorbitante de ce métal, que par l'ignorance des procédés économiques de l'art en ce genre, et à la tête desquels se place celui du *sfurelaton*. On peut croire effectivement que ce procédé une fois répandu, on aura cessé de faire des ouvrages sujets en eux-mêmes aux plus graves inconvénients; et l'on peut inférer encore de là, que le procédé des statues à plaques de métal battu, ayant été antérieur, comme on l'a vu plus haut, au perfectionnement de la fonte par Théodore et Rhæcus, celui de la fonte massive précéda l'un et l'autre genres de statues; de sorte qu'il ne faudra plus entendre par métal massif, en traduisant les mots χρυσὸν ϛερεὸν, ou *aurum solidum*, que celui qui résultait de la fonte dans un moule à noyau. C'est ce qui dut avoir lieu, lorsque les causes dont on a rendu compte, firent un devoir d'assigner à quelque statue, une dépense ou une somme de métal proportionnée à la vénération de l'idole, ou à la dignité du personnage.

On peut en effet prendre jusqu'à un certain point au sérieux, cette espèce de *cens*, en vertu duquel Lucien, dans son *Jupiter Tragœdus* (1), fait très-plaisamment ranger les dieux qui arrivent au conseil de l'Olympe, selon la nature ou le poids de leur métal, κάθιζε αὐτοὺς κατὰ τὴν ἀξίαν ἕκαϛον.... ἐν προεδρίᾳ μὲν τοὺς χρυσοῦς, εἶτα ἐπὶ τούτοις τοὺς ἀργυροῦς, εἶτα.... Il ne faut pas douter que la plupart des hommes n'aient un peu pensé comme Jupiter, que bien qu'il fût plus raisonnable de donner le pas aux dieux faits par une main habile, sur ceux dont le métal faisait le mérite, cependant l'or était toujours préférable, ἀλλὰ ὁ χρυσὸς ὅμως προτιμητέος. Lucien, dans cette plaisanterie, nous apprend encore deux choses assez applicables à notre sujet : l'une, que ces dieux massifs en or étaient travaillés sans art et sans proportion..... ἤν τις αὐτῶν χρυσοῦς μὲν καὶ πολυτάλαντος ᾖ τὴν ὁλκὴν, οὐκ ἀκριβὴς δὲ τὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ κομιδῇ ἰδιωτικὸς καὶ ἀσύμμετρος; l'autre, que c'était des idoles étrangères à la Grèce; savoir, une Bendis,

déja acquises. L'idée d'une statue massive est sensible pour tout le monde : mais celle de la nature précise d'une statue battue au marteau, l'est d'autant moins, que l'usage de ce procédé est très-peu répandu. Ainsi la signification d'*olosphuraton* ne s'est présentée aux commentateurs que sous l'idée de l'action de l'instrument, mais non du résultat de cet instrument dans le travail du métal. Hardouin a bien entendu que le mot veut dire non coulé, *non conflatus*, mais battu au marteau, *sed malleo ductus;* d'où, tirant la conséquence de *concretus* et *solidus*, il s'est trouvé conduit à assimiler le genre de l'*olosphuraton* à celui de la statue pleine et massive, et à trouver une ressemblance là où je prétends que Pline indique une opposition, comme on le prouvera plus en détail dans le paragraphe suivant, en montrant que les statues faites par le *sfurelaton*, étaient nécessairement, non pas *nullâ*, mais *maximâ inanitate*.

Dans l'interprétation que je combats, Pline aurait dit, que *la statue massive en or d'Anaïtis avait été faite avant qu'on eût exécuté une seule statue de bronze massive*, chose pour le moins fort difficile à croire, et qui n'offrirait qu'une singularité peu explicable. Il est facile, au contraire, et très-raisonnable de penser que la fonte pleinement massive, étant un procédé d'ignorance grossière, et le procédé du *sfurelaton* n'ayant pu s'appliquer à des statues que par l'effet de quelques progrès dans l'art de la statuaire, l'idole d'Anaïtis dut précéder les ouvrages de sculpture faits au marteau. Il faut dire ensuite que le rapprochement des deux procédés fait par Pline, a pour objet, et de prouver l'ancienneté de l'idole, et d'en expliquer la dépense d'or extraordinaire.

(1) Lucian. Jup. Trag. *Bipont.*, tom. VI, pag. 231

déesse des Thraces, un Anubis égyptien, un Atys de Phrygie, un Mythrès adoré en Perse, ὅλοι ὁλόχρυσοι, καὶ βαρεῖς, καὶ πολυτίμητοι ὡς ἀληθῶς. D'où il paraît résulter que, d'une part, les statues massives en or étaient des ouvrages barbares; de l'autre, que la statue d'Anaïtis, qui en faisait partie, dut être d'un travail grossier; ce qui s'accorde avec le procédé de la fonte pleinement massive, qui est lui-même un procédé d'ignorance.

Si les faits précédents, si les notions de l'art de la fonte, puisées dans la nature des choses et les écrits des anciens; si les paroles mêmes dont les écrivains se sont servis, en parlant de statues pleinement massives en métal et en or, nous prouvent, comme certaine, l'existence de ces sortes de statues; les mêmes autorités nous mettent à portée de voir que de tels ouvrages durent être fort rares en Grèce. Lors donc que nous trouvons les épithètes στερεὸν et *solidum,* données à une fort grande quantité de statues d'or, nous devons interpréter ces mots dans un sens plus d'accord avec la vraisemblance; et ce sens est celui que va nous présenter l'emploi de l'or par la fonte opérée dans un moule à noyau. Il est beaucoup moins question de savoir si les écrivains sont ou ne sont pas tombés volontairement dans l'exagération, en donnant souvent le nom de *solidum* à l'or de statues, qui peut-être était seulement battu, que de s'assurer s'il exista un degré d'épaisseur et de solidité dans le métal fondu, qui pût faire regarder certaines statues comme massives, relativement à d'autres.

Dès que divers procédés tendant à rendre par degré l'or plus mince ou plus épais dans les statues, ont eu lieu chez les Grecs et chez les Romains, il a dû sans doute se commettre beaucoup de méprises par les écrivains qui en ont parlé; mais il a dû s'établir aussi, dans la manière générale d'évaluer ces divers degrés d'épaisseur, une sorte d'échelle d'opinion, d'après laquelle on appela or massif, *aurum solidum,* non-seulement celui dont aurait été formée une statue pleinement massive, mais encore tout or de statue, relativement plus épais que celui d'une autre. Il y eut un or réputé massif, par comparaison avec l'or des statues de métal battu, par exemple, ou de métal plaqué.

On a donc pu appeler statue *ex auro solido,* comme on dirait encore aujourd'hui d'or massif (par relation), toute statue fondue selon le procédé perfectionné de Rhæcus et Théodore. Quelque perfection qu'on puisse apporter dans la fabrication d'un moule à noyau, quelque légèreté qu'on sache donner au métal, l'emploi de l'or, dans cette fonte, sera toujours fort éloigné de l'économie qui appartient au *sfurelaton.* Il est impossible même que du moule le plus parfait, il ne sorte pas beaucoup de parties pleines et entièrement massives, et auxquelles le mot *solidum* conviendrait dans le sens le plus absolu. Mais ce mot désignera encore avec justesse, sinon la masse cubique d'une statue, du moins l'épaisseur de son métal, mis en parallèle avec le métal d'une autre. Que l'on compare, par exemple, un fragment de figure fondue, si mince qu'on le suppose, avec un morceau battu au marteau, le premier métal paraîtra et s'appellera *massif,* comparé au second.

L'idée de ce que nous appelons *solidité,* étant analogue à l'idée de ce que nous appelons *massif,* on peut croire que le mot *solidum* pût exprimer, selon les cas, l'une et l'autre idée dans les statues, et que, dans le langage ordinaire, la consistance de la statue fondue, quoique vide, comparée à celle de la statue battue, aura fait donner le nom de *solidum* au métal dont les ouvrages étaient les plus durables. Il est donc nécessaire d'avoir égard aux circonstances, pour interpréter convenablement un mot qui, sans doute, peut

exprimer, soit le plein absolu, soit le massif relatif, soit seulement la consistance de la matière.

Quand Sénèque parle de cette statue de métal qui, lors du tremblement de terre d'Herculanum, se fendit dans toute sa longueur, et lorsqu'il trouve cet événement peu surprenant à l'égard d'une figure qui (1), au lieu d'être massive, *ne solidum quidem,* était creuse et mince, *concavum et tenue,* on voit assurément qu'il emploie ici le mot *solidum* dans le sens de plein. Mais on n'hésitera pas davantage sur l'acception dans laquelle Virgile prend le même mot, lorsqu'il dit *crateres auro solidi* (2). Certes, des vases d'or massif n'étaient pas des vases pleins; *solidum* exprime ici qu'ils n'étaient ni d'or plaqué, ni d'or factice. Lorsque le même poète associe l'épithète de *solido* à *elephanto* (3), il ne veut rendre autre chose que l'idée d'épaisseur dans les plaques d'ivoire, comme *mensa solida* (4) dans Pline signifie une table de bois de citre non plaquée; mais, dans *solido de marmore templum* (5), l'épithète *solidum* peut signifier à-la-fois, et la dureté du marbre, et l'emploi qu'on devait en faire en blocs massifs, au lieu de dales en revêtement.

Il y avait, selon le récit des historiens Silenus et Cælius, dont Cicéron a emprunté le trait d'histoire suivant (6), une colonne d'or massif dans le temple de Junon Lucinienne à Crotone. Si l'on se permettait de hasarder quelque conjecture sur l'origine de ce monument, on soupçonnerait que son métal était provenu des bijoux et parures de femme que les prédications de Pythagore avaient fait déposer dans ce temple, lors de la réforme que le philosophe de Samos opéra à Crotone. J'ai appelé cette colonne, d'or *massif;* toutefois rien ne force de croire que *massif* ici soit synonyme de plein. Les paroles mêmes de Cicéron donnent plutôt à entendre que le métal était creux. En effet, Hannibal, maître de la ville, eut dessein d'enlever ce précieux monument; mais ignorant si la colonne était *solida,* ou simplement dorée, *an extrinsecus inaurata,* il la fit percer, *perterebravisse.* Cicéron ajoute que l'ayant trouvée *solidam,* il avait résolu de s'en emparer. Cependant un songe le détourna de ce dessein : non-seulement il laissa la colonne, mais de l'or qu'on avait enlevé en la faisant perforer, il consacra à Junon une genisse qu'il plaça au sommet. Par cela seul que *solida* est opposé à *extrinsecus inaurata,* et par les autres particularités du récit, on voit qu'il ne saurait être ici question d'un ouvrage *massif* dans le sens de *plein.*

Les mots ϛερεὸν et *solidum* doivent donc être entendus presque toujours lorsqu'il s'agit de statues d'or, dans le sens de métal massif, c'est-à-dire, épais et solide, comparé au métal mince et fragile des ouvrages battus au marteau. Ainsi nous verrons dans la partie suivante, d'après l'évaluation que nous donnerons de la somme d'or employée dans la Minerve de Phidias au Parthénon, que le métal de cette statue fut véritablement massif, selon le sens qu'on vient d'indiquer, et qui appartient aux métaux fondus dans un moule à noyau.

L'or, chez les Grecs et même chez les Romains, ne fut jamais assez commun pour qu'on pût voir une statue de ce métal, sans prendre en très-grande considération la valeur ou la somme de la matière. Comme il y avait des statues où l'or n'était qu'en apparence, et d'autres, où il était réduit à une superficie plus ou moins légère, il était fort naturel

(1) Senec. Natural. Quest., lib. VI, cap. 30. — (2) Virgil. AEneid., lib. II, v. 765. — (3) Virgil. Georg., lib. III, v. 26. — (4) Plin., lib. 13, cap. 15. — (5) Virgil. AEneid., lib. VI, v. 69. — (6) Cicer. *de Divinat.*, lib. I, cap. 24.

qu'on distinguât les statues d'or fondu, par la désignation même de l'épaisseur de leur métal. Il n'y a pas en ce genre de distinctions indifférentes : une demi-ligne de plus ou de moins dans l'épaisseur d'une statue tant soit peu colossale, va produire la différence d'un million de dépense. Relever et vanter le poids de l'ouvrage en pareil cas, c'est donner une juste idée de sa valeur.

Ainsi Justin, parlant de la statue du Jupiter d'or et d'ivoire d'Antioche, dit *ipsius Jovis simulacrum infiniti ponderis;* cela signifie que l'or de cette statue fut d'une épaisseur remarquable, et cela donne une haute idée de la dépense de l'ouvrage. Lorsqu'ensuite, faisant mention de la Victoire que sans doute ce Jupiter tenait dans sa main, le même auteur ajoute *solidum ex auro Victoriæ signum;* il veut faire entendre que cette figure, au lieu d'être d'or battu, χρυσήλατον (ce qui aurait pu avoir lieu pour diminuer le poids que devait supporter la main du dieu), avait été, comme la draperie du Jupiter, exécutée en fonte. (*Voy.* sur cette statue de Jupiter, Partie V, Paragr. IV.)

L'usage d'associer l'or, dans les statues et les colosses des temples, à l'ivoire ou à d'autres matières, dut porter à distinguer par un mot particulier celles qui étaient toutes d'or; et tel doit être le sens du mot ὁλόχρυσον et du mot πάγχρυσον. Toutefois il est possible que l'on ait voulu exprimer par-là, que l'or qui constituait ces figures, était solide et non doublé d'une ame de bois ou d'une autre substance. Quand Plutarque met au nombre des grandes dépenses d'embellissement faites à Athènes par l'orateur Lycurgue (1), des Victoires toutes d'or, Νίκης ὁλοχρυσοῦς, il paraît que, pour avoir mérité d'être citées, ces statues étaient considérables par leur dépense, c'est-à-dire par l'épaisseur du métal. L'adjectif ὅλος peut avoir la même signification que στερεός. Nous avons vu, plus haut, Lucien appeler ὁλόχρυσοι des statues, que l'idée de pesanteur qu'il y ajoute, καὶ βαρεῖς, nous a fait juger avoir dû être dans son sens, plus ou moins massives.

Au reste, mon but est beaucoup moins de déterminer le sens précis de chaque passage où il est question de statues d'or, que d'établir par l'analyse des variétés qui existèrent dans ces ouvrages, une échelle de degrés applicables selon les circonstances aux objets dont les écrivains nous donnent l'idée. C'est à la critique à peser la valeur de leurs expressions, d'après l'espèce de tarif estimatif que les éléments et les procédés de l'art nous mettent à même de consulter. Il y a en effet peu de sujets où les témoignages historiques soient plus souvent contradictoires.

Les auteurs sont cependant assez d'accord entre eux, et dans leur manière de s'exprimer sur la célèbre statue d'or du rhéteur Gorgias, le premier homme, selon Pline, qui ait eu l'honneur de voir son image placée dans le temple de Delphes. Cicéron se sert de ces mots (2), *aurea statua non inaurata;* Valère Maxime (3) dit, *universa Græcia statuam solido ex auro posuit, cum cæterorum ad id tempus auratas collocasset.* Athénée se sert des seuls mots (4) χρυσῆς εἰκόνος. Pline l'appelle *auream statuam et solidam* (5). Pausanias est le seul qui se serve du mot ἐπίχρυσον, c'est-à-dire *dorée* (6); et il en parle non pas comme historien, mais comme spectateur. Comment donc concilier son témoignage avec celui des autres écrivains? Rien de plus facile, ce me semble.

Il y a deux choses à distinguer en rapprochant tous ces passages. La première est la

(1) Vita Lycurg. 10. Orator. — (2) Cicer. de Orator., lib. III. — (3) Val. Maxim., lib. VIII, cap. ultim. — (4) Athen. Deipn., lib. XI, pag. 505. — (5) Plin., lib. XXXIII, cap. 4. — (6) Pausan., lib. X, cap. 18

certitude historique de la statue d'or massif du célèbre sophiste; la seconde est la réalité positive de cette statue dans tel temps donné. Excepté Pausanias, les écrivains cités ne décrivent point cette statue d'or, mais ils allèguent le fait de son exécution comme appuyé sur les témoignages de la tradition : ce fait n'en aurait pas été moins constant pour eux, et en soi, quand bien même le monument eût cessé d'exister depuis long-temps. Or, il est certain que le temple de Delphes, lors de la spoliation qui fut faite de ses richesses par les Phocéens, dans le temps de la guerre sacrée, vers la 106e olympiade, dut perdre le plus grand nombre de ses ouvrages en or. Ainsi la statue d'or de Gorgias put disparaître à cette époque et être fondue; ce qui n'eût pas empêché les écrivains cités d'en parler comme ayant existé autrefois. Pausanias, au contraire, fait mention de la statue dorée de Gorgias, pour l'avoir vue au nombre des autres statues qu'il décrit dans le temple de Delphes. Mais était-ce la même que l'ancienne statue? non sans doute. Ce qui le prouve, c'est que le temple ayant été pillé, il n'est pas probable qu'on ait respecté la statue d'un philosophe plus que celles des dieux; c'est que depuis le pillage de la guerre sacrée, Néron avait encore enlevé de Delphes les principales curiosités du temple; c'est enfin que le voyageur se sert du mot ἐπίχρυσον, en parlant de la statue qu'il décrit. Cependant une statue d'or massif eût été, à l'époque où il visita Delphes, un objet assez frappant pour qu'il l'eût fait remarquer. L'or en effet y était si rare en statues, que dans toute sa description il ne parle que d'une seule figure d'Apollon en or, καὶ χρυσοῦν Ἀπόλλωνος ἕτερον ἄγαλμα (1). On peut croire même qu'au temps de l'irruption des Gaulois (l'an 2 de la 120e olympiade (2)), le plus grand nombre des statues de Delphes, où l'on voyait briller l'or, n'étaient que dorées. Polyen (3) nous apprend que Brennus força quelques prisonniers delphiens de répandre parmi ses troupes l'opinion, que les statues consacrées à Apollon étaient d'or massif, χρύσεον στερεὸν, quoiqu'ils lui eussent assuré (ce qui était vrai) que le métal de ces statues était intrinsequement de bronze, τὰ μὲν ἔνδον ἐπὶ χαλκὸς, et que l'extérieur seul était doré, τὰ μὲν ἔξωθεν χρυσὸς ἐπιλήλαται λεπτὸς. Il faut conclure de ceci que la statue dorée de Gorgias, vue par Pausanias, sous le règne d'Hadrien, était une statue restituée; ce qui n'infirme en rien la réalité de l'ancienne statue d'or massif érigée à ce sophiste, et dont il paraît qu'il avait fait lui-même la dépense.

En portant, comme on verra que cela est très-probable, la valeur d'une statue de grandeur naturelle et fondue en or *(solida)* à la somme de 4 ou 500,000 francs, on ne trouvera point extraordinaire que Gorgias ait pu dépenser cette somme. Initié dans les affaires politiques de son pays, ce philosophe fut chargé de plusieurs ambassades. Il fit une révolution dans l'art oratoire de son temps; il donna des leçons d'éloquence à tout ce que la Grèce avait d'hommes en état de les lui payer chèrement; il recevait de chaque élève cent mines (8000 francs), et il vécut cent ans. Qu'y a-t-il donc d'improbable qu'à la fin de sa carrière il ait employé quatre-vingts ou cent talents d'argent à perpétuer son nom par un monument, qui devait d'autant plus témoigner et ses services et ses travaux, qu'il attestait plus clairement l'étendue de ses richesses?

Il faut qu'une statue d'or, d'un poids quelconque, ait été long-temps avant l'époque de Gorgias, une chose assez commune en Grèce : nous en trouvons une preuve qui daterait même de plus d'un siècle avant la guerre des Perses, c'est-à-dire du siècle de Solon; et

(1) Pausan., lib. X, cap. 24. — (2) *Ibid*, cap. 23. — (3) Polyæn. Stratag., lib. VII, cap. 5

cette preuve résulte du genre d'amende imposée à ceux qui violeraient la constitution établie par ce législateur.

Cette amende devait être une statue d'or, sur le montant de laquelle il est difficile de prononcer avec précision, mais dont les commentateurs ont, je crois, donné une idée fausse, en traduisant les mots de Plutarque, ἀνδρίαντα χρυσοῦν ἰσόμετρον (1), par ceux-ci, *statuam æquali pondere.* A leur avis, cette statue aurait dû être d'un volume d'or égal pour le poids à celui du contrevenant. Mais il semble que le mot ἰσόμετρον indique un rapport de mesure plutôt qu'un rapport de poids, et fait présumer que la statue devait être de la grandeur même de celui qui encourait l'amende. De quelque manière qu'on l'entende, et de quelque façon que l'on suppose qu'une telle statue aurait été exécutée, il faut avouer que l'idée seule d'une pareille amende fait supposer, et que l'emploi de l'or en statue n'était pas à cette époque une chose inusitée, et que le peuple chez lequel une telle peine était prononcée, ne pouvait pas être dans le dénuement absolu de métal précieux.

Du reste, le mot ἰσόμετρον indique peut-être dans ce rapport, qui nous est inconnu, une proportion du genre de celle que désignaient à Rome, pour les statues d'or et d'argent, les mots *certum pondus, certi ponderis,* qui, dans plus d'un texte ancien, donnent l'idée d'un certain tarif relatif à la valeur que, selon les cas, doivent avoir ces statues.

Suétone nous apprend que Domitien n'avait permis de lui élever au Capitole que des statues d'or et d'argent, et du poids qu'on appelait *certum. Statuas sibi in Capitolio non nisi aureas et argenteas poni permisit ac ponderis certi.*

On serait tenté de croire que le poids de cent livres aurait pu être celui que Domitien aurait ainsi désigné. Nous voyons en effet que Priscilla ordonne à son mari d'ériger après sa mort, et de placer dans le Capitole, en l'honneur de Domitien, une statue d'or pesant cent livres.

Da Capitolinis æternum sedibus aurum
Quo niteant sacri centeno pondere vultus
Cæsaris, et propriæ signet cultricis amorem (2).

Dans ce cas, la disposition de Domitien n'aurait regardé que les statues offertes par les particuliers, et non celles qui, votées par le sénat, n'étaient soumises à d'autre tarif qu'à celui de l'adulation, ou, si l'on veut, de la peur inspirée par la tyrannie. Aussi Pline le jeune s'étudie à faire voir, dans son Panégyrique de Trajan, le contraste qu'offrait en ce genre le règne d'un bon prince. On ne voit de vous, dit-il à Trajan, qu'une ou deux statues de bronze au Capitole. Puis (faisant allusion à celles de Domitien) il ajoute, on y était auparavant ébloui de l'or et de l'argent qui en obstruaient tous les accès. *At paulò antè aditus omnes, omnes gradūs totaque area hìnc auro, hìnc argento relucebat.*

Une inscription trouvée en Espagne (3) fait aussi mention d'une somme de cent livres pesant d'argent, léguée par P. Numerius Martialis, pour l'offrande d'une divinité Panthéïque. *Signum Panthei testamento fieri ponique ex argento libris C· sine ullâ deductione jussit.* On peut présumer que les statues du poids de cent livres furent d'une petite proportion si on y employa le métal fondu; mais que cette somme put suffire à une figure de grandeur naturelle, exécutée en *sfurelaton,* comme on le montrera dans le paragraphe suivant.

(1) Plutarch. in vit. Solon., pag. 92. — (2) Stac. Sylv., lib. V. — (3) Figrel. de Statuis, pag. 145

Si l'orgueil de quelques empereurs avait établi, pour leurs statues en or et en argent, un taux au-dessous duquel il n'était pas permis à des particuliers de les exécuter, cet orgueil ne devait pas être indifférent au poids de métal précieux qui constituait les statues érigées par le sénat, ou offertes par les provinces et par les villes. Il n'eût probablement pas été prudent d'appliquer à ces sortes de statues le procédé économique du *sphurelaton*, et l'on doit présumer qu'elles furent, pour la plupart, de fonte, c'est-à-dire *auro solido*.

C'est ce qui m'engage à regarder comme fort naturelle la substitution du nombre *mille* à celui de *dix*, dans la correction faite par Juste-Lipse au texte de Trebellius Pollion, sur la statue d'or que le peuple romain avait élevée à l'empereur Claudius (Gothicus) (1). On lit : *Populus Romanus sumptu suo in Capitolo ante Jovis Opt. Max. templum statuam auream* X *pondo collocavit.* Quelques critiques, au lieu de X *pondo*, ont voulu lire X *pedum*. Casaubon est de ce nombre. Peu importe pour l'objet qui m'occupe; car, ce que je prétends, c'est que si des particuliers offraient des statues d'or de cent livres pesant, celle qu'élevait le peuple romain, quand on lui donnerait dix pieds, devait être d'or *solide*, à ne consulter que la bienséance. Or, je crois que le poids de mille livres put suffire à la fonte d'une pareille statue.

Au reste, nous trouvons dans Xiphilin (2) cette somme de mille livres pesant d'or employée à la statue de l'empereur Commode. *Ad hæc,* dit cet écrivain, *ei statua mille librarum cum tauro et vaccâ facta est.* Trebellius Pollion parle d'une statue d'argent élevée à l'empereur Claude, le même que celui dont on vient de parler, et le poids du métal était de quinze cents livres. *In rostris columna posita est, et palmata statua superfixa librarum argenti mille quingentarum.* Une pareille somme de métal fait supposer que la statue était d'argent massif ou *solide*.

A plus forte raison doit-on conclure la même chose de ce qu'on lit dans Zonare (3) sur la statue d'argent qu'Arcadius éleva à Théodose son père, sur une colonne aussi d'argent; le tout pesait sept mille quatre cents livres. *Steterat columna M. Theodosii statuam argenteam sustinens a filio ejus Arcadio facta pondus 7400 librarum, quam Justinianus cum columnâ demolitus, argento direpto, eam reposuit quæ adhuc cum ejus imagine cernitur.*

PARAGRAPHE III.

Continuation du même sujet. — Du sphurelaton. — Des statues d'or battu au marteau. — Des statues d'or plaqué. — Des statues dorées.

En parlant de la statue pleinement massive en or d'Anaïtis, et en prétendant que le mot *olosphyraton*, employé par Pline dans ce passage, l'avait été comme exprimant une opposition, et non une ressemblance avec cette statue, j'ai déja touché quelques-unes des considérations qui se rapportent à la véritable signification de ce mot, dans son

(1) Figrelius, de Statuis, pag. 145. — (2) Xiphil. in Compend. Dion. — (3) Annal., lib. III.

rapport avec l'art de faire des statues de métal. Mais j'ai réservé à ce paragraphe des développements plus étendus sur ce sujet.

Avant les commentateurs de Pline, déja Henri Étienne avait expliqué le mot *sphurelaton* dans le sens de massif. *Malleo ductus*, dit-il, ou *fabricatus, ideoque solidus non conflatus.* Hardouin, comme on l'a vu plus haut (Paragraphe II), a adopté la même explication. De-là l'idée qu'*olosphuraton*, appliqué à la statuaire, désignait une statue non pas fondue creuse, mais faite au marteau, et massive.

Il me semble que le passage de Flavius Josèphe, où le mot ὁλοσφύρατον se trouve employé, a produit la confusion d'idée dont je veux parler. L'historien cité raconte (1) que Crassus, partant pour l'expédition des Parthes, enleva du temple de Jérusalem une poutre d'or entièrement massive, et qui était renfermée dans une autre poutre de bois creusé. Elle pesait trois cents mines, et Josèphe nous apprend que la mine en Judée répondait pour le poids à deux livres et demie. Point de difficulté qu'ici *olosphuraton* signifie une masse d'or réduite en barre ou lingot, par le moyen du marteau. Lorsqu'on trouve ce mot, et tous ses semblables (car le mot ὅλος, ajouté à σφύρατον ou σφυρήλατον, ne change rien à l'idée principale), appliqués à l'opération du marteau agissant sur le métal, pour le réduire simplement en masse, on dira fort bien de ce résultat, *solidus non conflatus.* Plutarque emploie aussi le mot σφυρήλατον dans l'esprit de cette signification (2), lorsqu'il compare les apophtegmes des anciens sages, et du temple de Delphes, à cause de la grande valeur qu'ils renferment en peu de paroles, à une masse de métal compacte et battu au marteau, ὡς πυκνὸν καὶ σφυρήλατον νοῦν ἐν ὀλίγῳ περιέχουσαν ὄγκῳ, *ut compactam et malleo reductam sententiam in exiguâ circumdatam mole.*

Mais de ce que le marteau fait une barre de métal, ou, si l'on veut, une masse à laquelle on peut donner le nom de *solida,* il ne s'ensuit pas que les ouvrages d'art, et sur-tout les statues façonnées au marteau, aient le moindre rapport avec l'idée de masse ou de bloc solide. C'est tout le contraire. D'abord, quand on se permettrait de supposer, ce qui ne se peut, qu'une statue serait travaillée dans une masse de métal, comme on le fait dans un bloc de pierre, il ne serait pas vrai que ce fût l'ouvrage du marteau. Ce serait le résultat du travail des ciselets, ou autres instruments propres à enlever l'excédent de matière. L'emploi du marteau, comme instrument direct, est inadmissible. Cependant le travail des statues faites au marteau, ou en *sphurelaton,* a lieu, et doit se faire immédiatement et exclusivement par cet instrument. Disons ensuite que le marteau, comme on le verra plus en détail, ne pouvant exécuter des statues de métal, qu'en tant que la percussion opère des saillies et des renfoncements, son action ne peut avoir lieu que sur des lames de métal assez minces pour céder à l'impulsion de l'instrument, assez épaisses toutefois pour que l'extension de la lame battue ne réduise pas le métal à l'état de faiblesse et de fragilité. Si telle est la nature propre de ce travail, il est donc de toute nécessité que les statues qui en sont le produit soient creuses, ce qui fait que le métal ne peut en être appelé *solidum,* en tant que *solidum* signifierait pleinement massif, comme l'ont prétendu les commentateurs de Pline, en assimilant l'idée de l'*olosphyraton* à celle de la statue massive et pleine d'Anaïtis.

Ainsi l'interprétation du mot *sphurelaton* par Henri Étienne, est vicieuse, par cela

(1) Flav. Joseph. Antiq. Judaic., lib. XIV, cap. 7. — (2) Plutarch., cur nunc Pythia, etc., in fine, pag. 408.

qu'il l'a rendue générale, lorsqu'elle n'est applicable dans le sens de massif absolu, qu'à une barre de métal, ou à tout autre objet grossier, et que ce sens ne peut jamais convenir au travail des statues. Quant à l'explication donnée en conséquence au mot *olosphuraton* du passage de Pline, elle est d'autant plus fautive, que, dans le cas dont il s'agit, il est évidemment question de l'application du marteau à la fabrication d'une statue, et qu'en ce genre l'idée de marteau exclut nécessairement celle de massif. J'ai déja réuni sous une acception commune les mots ὁλοσφύρατον et σφυρήλατον. On peut encore leur en associer plusieurs autres dans cette recherche. Sous le rapport du procédé qui m'occupe, je regarde comme synonymes de ces deux mots, non-seulement tous ceux où le terme σφύρα se combine avec un autre terme d'art, comme σφυρόκοπος, mais encore ceux qui sont formés du verbe ἐλαύνω, *impello*. Tel est le mot ἐξήλατον dans Homère; tels sont encore χρυσήλατον, χαλκήλατον, ἀργυρήλατον. Tous ces termes présentent l'idée d'une même sorte de travail, considérée tantôt d'après l'instrument, tantôt d'après son action. Le verbe ἐλαύνω seul suffit dans la désignation d'un ouvrage de métal, pour nous apprendre de quelle nature il était.

Winckelmann n'ayant point aperçu, à ce qu'il paraît, le procédé du *sphurelaton* dans l'art des anciens, n'a parlé que de statues de fonte. C'est de morceaux en fonte rapportés qu'il prétend que le Jupiter de Sparte avait été fabriqué par Léarque de Rhégium (1), et il donne à entendre que le genre de cet ouvrage était semblable à celui qu'on reconnaît dans un grand nombre de bronzes antiques très-postérieurs, dont les parties séparément fondues se trouvent réunies par des encastrements qu'on appelle *à queue d'aronde.* D'abord il faut observer que la méthode indiquée par Winckelmann n'est autre chose que celle de la véritable fonte, mais divisée pour plus de facilité et d'économie, de sorte qu'il faut la regarder, non comme l'imperfection, mais comme un perfectionnement économique de la fonte dans un moule à noyau. Disons ensuite que le Jupiter de Léarque passait pour la plus ancienne de toutes les statues de bronze, παλαιότατον πάντων ὁπόσα ἐστὶ χαλκοῦ (2). Enfin, Pausanias la cite précisément comme exemple de la manière dont on faisait les statues de métal dans les temps les plus anciens, avant que Théodore et Rhæcus eussent mis en œuvre le véritable art de la fonte (*Voy.* Paragr. II).

Il est donc bien clair que Winckelmann s'est trompé en prenant l'ouvrage de Léarque (appelé *élève de Dédale*) pour un ouvrage en fonte partielle, et les clous qui en attachaient les compartiments, pour des crampons *à queue d'aronde,* comme on en voit aux chevaux de Venise. Un seul mot du texte de Pausanias (3) lui aurait appris de quelle nature était cette statue, s'il avait eu l'idée du procédé dont il s'agit; c'est le mot ἐλαύνω appliqué par l'écrivain grec à la désignation du genre d'ouvrage. Il dit δι'ὅλου γὰρ οὐκ ἔστιν εἰργασμένον, ἐληλασμένου δὲ ἰδίᾳ τῶν μερῶν καθ'αὑτὸ ἑκάστου, etc. Les traducteurs traduisent, l'un le mot εἰργασμένον, l'autre le mot ἐληλασμένου, par fonte, tandis que le premier de ces termes ne désigne aucun procédé, et que le second caractérise celui qui est contraire à la fonte, savoir, le *sphurelaton,* ou travail au marteau. On ne pouvait, ce me semble, s'expliquer plus clairement que ne l'a fait Pausanias. Cette statue n'était pas *un tout,* δι'ὅλου, comme le sont, ou sont réputés l'être les ouvrages de fonte d'un seul jet, et ceux qui consistent en parties de fonte rapportées.

(1) Stor. dell' arte, tom. II, lib. VII, cap. 2, § 4, 5. C'est aussi le sentiment de Goguet, tom. IV, pag. 61, et de l'auteur de l'usage des Statues, p. 159. — (2) Pausan., lib. III, cap. 17; lib. X, cap. ultim. — (3) *Ibid*, lib. III, cap. 17.

Au contraire, chacune de ses divisions avait été battue séparément. Ensuite on les avait *rapprochées et fixées avec des clous ou rivées*, καὶ ἥλοι συνέχουσιν. C'est bien là le travail *au repoussé* ou *par retreint* de nos jours, et qui correspond au *sphurelaton.*

Ce procédé n'a presque point été observé jusqu'ici dans l'histoire de l'art par les critiques. Il ne faut pas s'en étonner, s'il est vrai que, pour ce qui regarde les statues, il régna principalement dans les siècles qu'on répute antérieurs à cette histoire. Pour ce qui est des autres ouvrages il appartint sur-tout à cette division de la sculpture appelée *toreutique*, dont nous avons vu qu'on s'était toujours fait une idée fort peu définie. Le grand éclat ensuite qu'a jeté la *statuaria in œre*, et les prodigieux ouvrages obtenus par l'art de la fonte, devaient fort naturellement empêcher de rechercher si les anciens avaient pu employer d'autres moyens pour se procurer des statues de métal. Cependant, si le goût de la toreutique, et l'exercice des procédés qui en dépendent, furent, ainsi que je pense l'avoir montré, presque universels jusqu'à l'époque de Dipæne et de Scyllis, et dominèrent encore jusqu'à celle de Phidias et de Polyclète, on peut affirmer que c'est en *sphurelaton* ou métal battu que furent faits jusqu'alors presque tous les ouvrages de sculpture. C'est toujours selon ce procédé qu'Homère fait travailler les objets métalliques dont il parle, et le marteau est toujours le premier instrument de Vulcain. Si le poète décrit un bouclier, son travail n'est pas l'ouvrage de la fonte, mais du marteau ἐξήλατον (1).

Lorsque je dis que le *sphurelaton*, en statues sur-tout, appartint aux premiers siècles de l'art, je n'entends point désigner l'époque de la grossière ignorance, mais l'âge intermédiaire entre l'enfance et le développement de l'imitation. Ce procédé exige une habileté et une pratique dans le travail des métaux, qui suppose déja de nombreuses connaissances. Quant à son application à l'exécution des statues, on doit dire que le mérite et la difficulté y augmentent en raison directe des progres qu'a faits l'imitation du corps humain. Il paraît que les anciens en firent plus ou moins usage à toutes les époques de l'art, peut-être par des raisons d'économie, principalement dans les statues colossales. Théocrite compare la musculature et les chairs endurcies d'Amycus au métal battu d'un colosse, σαρκὶ σιδαρείῃ σφυρήλατος ὅια κολοσσός (2).

Mais il me semble que ce sera particulièrement dans l'exécution des statues d'or et d'argent, que ce procédé aura dû se perpétuer, et sur-tout dans les ouvrages de la statuaire chryséléphantine, où l'or pouvait être appliqué en draperies sur une ame de bois, et se trouver réduit quelquefois à une assez faible épaisseur, comme Lucien le donne à entendre par ces mots (3) : ὀλίγον ὅσον τοῦ χρυσοῦ ἐπιςίλβον ἔχοντες.

Nous avons vu plus haut que Diodore de Sicile avait beaucoup réduit la somme d'or des colosses de Babylone, par le seul mot σφυρήλατον, qu'il emploie trois fois en parlant des trois plus grands ouvrages de cette ville, à l'un desquels Hérodote avait appliqué les mots *d'or solide*, χρύσεος ςερεὸς. Pour qu'on ne croie pas que le mot σφυρήλατον ait pu être pris par Diodore dans le sens de *massif*, que j'ai déja combattu comme une méprise moderne, il me suffira de rapporter un autre passage du même écrivain, où il use du terme en question, de manière à lever toute équivoque. En décrivant l'espèce de cercueil d'or, dans lequel fut renfermé le corps d'Alexandre, avant d'être placé sur le char qui le conduisit

(1) Homer. Iliad., lib. XII, v. 295. — (2) Theocrit. Idyll. 22. — (3) Lucian. in Jov. Trag. *Bipont.*, pag. 232.

à Babylone, il dit : τῷ σώματι κατεσκευάσθη χρυσοῦν σφυρήλατον ἁρμόζον (1). Comme il ne s'agit ici que d'une caisse faite sur la proportion du corps, il est visible que ce ne peut avoir été qu'un ouvrage creux et battu au marteau, *malleo ductum*.

Les distinctions que nous croyons pouvoir établir dans ce sujet jusqu'ici rempli d'incertitudes, doivent servir à expliquer plus d'un fait resté chez les anciens auteurs sans aucune solution satisfaisante. Ainsi l'acception du mot σφυρήλατον, une fois bien déterminée, l'emploi de ce terme appliqué par Strabon (2) au colosse d'or que Cypsélus, tyran de Corinthe, avait consacré à Olympie, est propre à lever la difficulté produite par le récit d'Aristote sur la nature du vœu de ce tyran, et sur l'expédient dont il usa pour s'en acquitter. Aristote (3) et quelques autres écrivains racontent que Cypsélus avait fait vœu à Jupiter de lui consacrer toute la fortune des Corinthiens, s'il parvenait à s'emparer de l'autorité suprême; qu'arrivé au terme de ses desirs, et voulant accomplir son vœu, sans dépouiller ses sujets, il fit faire une évaluation exacte de tous leurs biens, en divisa le montant en dix parties, qu'il se fit payer en dix ans, au bout desquels il se trouva avoir entre les mains une somme équivalente à toute la fortune des Corinthiens, sans qu'ils fussent cependant trop appauvris, et que de cette somme il fit fabriquer son colosse en or. Si quelque chose peut indiquer ce que ce récit a de fabuleux et d'exagéré, c'est, comme je l'ai dit, le mot σφυρήλατον. Selon le sens du mot, le colosse, ayant été d'or battu, non-seulement il ne put pas exiger une somme d'or équivalente à tous les biens d'un peuple très-opulent; mais on aurait même quelque peine à ne pas en trouver trop du dixième de son revenu annuel. En vain dirait-on que ce fut un colosse, εὐμεγέθης. Ce mot n'indique autre chose qu'une dimension plus grande que le naturel. Le mot *colosse* même ne désigne souvent rien de plus. Ainsi Plutarque (4) appelle de ce nom la statue en or de Mithridate, que Lucullus fit voir dans son triomphe, et ce colosse n'avait que six pieds de hauteur, χρύσεος ἑξάπους κολοσσός. En fait d'or on tient compte de ce que peut-être on négligerait d'observer en fait de bronze. D'ailleurs, le colosse de Cypsélus dut être transporté à Olympie; ce qui s'oppose encore à ce qu'on lui donne une trop grande dimension. Nous verrons qu'avec 200 livres pesant d'or, ce colosse, exécuté en *sphurelaton*, put avoir au-delà de six pieds de hauteur (5).

Un des éléments que la critique peut employer pour discerner les variétés et les genres des statues d'or, est, comme on l'a déja vu, le poids de quelques-unes des ces statues, dont plus d'un texte ancien nous a conservé la connaissance. Le peu d'usage que les artistes font aujourd'hui du procédé par lequel les statues peuvent être exécutées en métal battu, est cause que l'on n'a presque aucune occasion de vérifier les autorités antiques avec les lumières de l'expérience. Ainsi certaines notions fort simples restent ignorées, et sans point de contact avec les textes qu'elles expliqueraient. Persuadé qu'il importe à l'entier développement de ce sujet, de faire connaître le procédé économique du *sphurelaton*, et à quoi peut se borner la dépense de métal dans telle statue donnée quant à la dimension, à la forme et à la composition, j'ai cru devoir rapprocher des aperçus antiques et des renseignements modernes que je me suis procurés, les éclaircissements

(1) Diod. Sicil., lib. XVIII, § 26. — (2) σφυρήλατος χρυσοῦς ἀνδριὰς εὐμεγέθης, Strab., lib. VIII, pag. 580. — (3) Aristot. AEconom., pag. 246. — (4) Plutarch. in vit. Lucull. — (5) 200 liv. pesant d'or dans la proportion de ce métal avec l'argent chez les Grecs, qui fut comme de 1 à 13, auraient valu 260 mille francs.

que nous fournit à cet égard un des plus célèbres artistes du seizième siècle en ce genre de sculpture, et celui qui l'avait le plus perfectionné.

Benvenuto Cellini nous a laissé, tant dans sa vie que dans ses traités, des détails et des descriptions qui peuvent suppléer, au moins pour l'objet que je me propose, aux lumières de l'expérience (1). Toreuticien, dans le vrai sens de ce mot chez les Grecs, cet habile Flo-

(1) Avant lui, l'art de travailler le métal en statues au marteau, était déja fort pratiqué tant en France qu'en Italie. Si les Italiens l'emportaient alors, il paraît que c'était plutôt par la beauté du dessin et le bon goût que par l'habileté. Un des défauts que Cellini reproche aux artistes français et allemands qui travaillaient en ce temps à Paris, consistait dans la mauvaise réunion des pièces de métal battu, dont les statues se composaient. Il paraît que l'on usait très-ordinairement de la méthode de Léarque de Rhegium, c'est-à-dire de clous ou de rivés qui dissimulaient assez mal l'assemblage. Du moins cet artiste le donne à entendre, lorsque, parlant de cette figure d'argent, haute de six pieds, représentant Hercule portant le globe que François I[er] destinait en présent à Charles-Quint, il dit que c'était sur-tout dans l'art des joints que pêchait ce grand ouvrage (*Trattat. de l'Orificeria*, pag. 93). Il paraît que son secret fut de substituer la soudure aux rivés.

Voici les deux procédés de travailler le métal en statues au marteau, tels qu'il les décrit dans le traité déja cité:

« Avant tout, dit-il, il faut faire un modèle en terre, de la grandeur que doit avoir la figure à exécuter.
« Sur ce modèle ou fait un moule en plâtre qui se compose de plusieurs morceaux, lesquels correspondent aux
« parties divisées de la figure, et de manière que l'un, par exemple, comprenne la partie antérieure du torse,
« l'autre la partie postérieure; les autres comprendront, soit les jambes, soit les bras, en deux parties, et
« ainsi du reste. Ces parties de moule se moulent de nouveau et se jettent en bronze, de façon à servir de
« type, dans lequel on bat les plaques de métal dont on doit faire la statue, jusqu'à ce que chacune ait pris
« exactement la forme du type du bronze.

« Cela fait, on remplit la concavité de chacun de ces morceaux battus, avec une espèce de stuc formé de
« poix, etc. C'est sur ce métal ainsi rempli d'une matière qui cède à la pression, que l'on emploie le marteau
« et le ciselet obtus, avec lesquels on agit jusqu'à ce que l'ouvrage soit réduit à une parfaite conformité avec
« le modele.

« Toutes les parties ainsi terminées, reste l'opération de leur mise ensemble, laquelle a lieu par la soudure,
« et aussi par quelques autres moyens tels que la digitation et la rivure, sur-tout dans les grands ouvrages
« destinés à être placés hors de la portée de la vue. »

L'avantage du procédé qui vient d'être décrit est de procurer des types durables, avec lesquels on peut reproduire la même figure autant de fois qu'on le veut.

Mais le second procédé, celui que Benvenuto Cellini employait en petit comme en grand, pour le bas-relief comme pour les statues, consiste, en se passant des types de bronze, à façonner librement, et au simple coup-d'œil, les lames de métal que l'on destine à représenter chaque partie du modele. Le travail a lieu au moyen d'enclumes diverses et de différents marteaux, avec lesquels l'artiste bat, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, sa plaque de métal, en l'amincissant également, et en lui faisant prendre la forme générale de la partie du modèle à exécuter. Ce travail est beaucoup plus économique, mais il demande un talent fort exercé.

Les plaques de métal, ainsi réduites et conformées, se remplissent, comme on l'a déja vu, d'un mastic dûr et compressible tout-à-la-fois, pour être terminées ainsi qu'on l'a dit.

Ce genre de travail, qui n'est connu ici que dans l'orfévrerie, n'a jamais cessé de l'être tout-à-fait en Italie, dans son rapport avec la statuaire. On peut citer, comme ouvrages remarquables en ce genre, le colosse en bronze de S. Charles Borromée à Saint-Pierre d'Arena; la statue en argent de S. Ignace aux Jésuites de Rome, par Rusconi : cette figure ayant été détruite, vient d'être refaite depuis peu d'années selon le même procédé, d'après un nouveau modèle; deux statues faites à Rome pour Malthe, il y a moins de vingt ans; enfin le quadrige tres-colossal de la porte de Brandebourg à Berlin.

Ce dernier ouvrage est fait en cuivre laminé *retreint*, et ensuite ciselé. Les feuilles de cuivre ont quatre pieds de long sur trois pieds et demi de large. Les plus minces pèsent 14 livres, et le poids augmente graduellement d'une livre dans les feuilles à mesure qu'elles augmentent en étendue; les joints sont faits par digitation et sont soudés. Chaque cheval fut travaillé en deux moitiés : on les a rapprochées ensuite et fixées l'une sur l'autre par des rivés : chaque cheval ne pèse (sans compter son armature) que 800 livres.

rentin s'était élevé au rang de grand statuaire par les travaux de l'orfévrerie, qui, comme on l'a vu (Partie II, paragr. V), était encore de son temps l'école de presque tous les arts. Lorsqu'on connaît les liens particuliers qui unissent les opérations de l'orfévrerie avec celles de la sculpture sur métaux, dont le *sphurelaton* fut le procédé favori, on conçoit comment ce procédé dut aussi peu à peu se discréditer chez les sculpteurs modernes, à mesure que l'art de la fonte fit des progrès ; et Benvenuto Cellini fut un de ceux qui y contribuèrent le plus, car il devint très-habile fondeur. Toutefois son art de prédilection fut celui de l'*orificeria*, sur lequel il nous a laissé des renseignements théoriques et historiques, dont nous pourrons nous servir dans cette matière.

Pour en tirer quelques détails dont l'application puisse rendre sensible l'économie du procédé appelé *sphurelaton*, et faire évaluer la somme de métal qui dut entrer jadis dans les statues exécutées selon cette méthode, je veux rapporter un fait puisé dans les écrits de Benvenuto Cellini. Nous tenons de lui que le roi François Ier lui fit délivrer 300 livres pesant d'argent, pour être employées à la fabrication de la statue d'argent de son Jupiter. Cet artiste devant exécuter ainsi les douze grands dieux, et ayant déja fait trois modèles, savoir, Jupiter, Vulcain et Mars, il est certain que les 300 livres de métal ne furent pas livrées pour une seule figure, mais bien à charge d'emploi pour les autres, et d'en compter. Effectivement il nous apprend lui-même que du reste de ce métal, après avoir fait le Jupiter, il exécuta un grand vase de trois pieds de haut avec deux anses : d'où l'on peut conclure qu'il employa à peine 200 livres, ou 400 marcs d'argent à la statue de Jupiter, laquelle avait plus de six pieds (1), tenait un globe d'une main, un foudre de l'autre, et était drapée à mi-corps.

Ceci s'accorde avec tous les renseignements qu'on peut se procurer aujourd'hui sur la somme approximative de métal qu'il faudrait pour exécuter en *sphurelaton* une statue d'une composition simple et de grandeur naturelle : car il faut tenir compte, dans une semblable estimation, des moindres détails ou accessoires, qui augmentent plus ou moins le poids de la masse. On doit avoir aussi égard aux moyens qu'on emploie pour donner de la solidité et de la consistance à la statue, en raison du plus ou du moins d'épaisseur qu'on laisse au métal (2), lorsqu'on ne lui donne aucune armature intérieure.

Toujours résulte-t-il de ces renseignements, que le poids de cent livres d'or ou d'argent, qu'on a vu dans le paragraphe précédent, affecté à l'exécution de plus d'une statue dans l'antiquité, peut réellement suffire à une figure de grandeur naturelle en *sphurelaton;* et la modicité d'une semblable somme est propre à expliquer le grand nombre de statues d'or

(1) La figure avait, dit Benvenuto Cellini, *trois brasses et demie*. Voici comme j'évalue la brasse de Florence à cette époque : Dans la préface de son traité *dell' Orificeria*, pag. 14, il est parlé d'un crucifix en marbre du même artiste, et il est dit : *La figura di braccia tre, cioè di statura d'un uomo vivo di bella grandezza*

(2) Il y a à cet égard des variétés que l'on ne peut pas soumettre à un calcul rigoureux. Par exemple, il est certain que les statues en métal battu peuvent se passer d'une véritable armature, proprement dite. Mais cela n'est vrai que pour les ouvrages d'une médiocre dimension. Les chevaux du quadrige de la porte de Brandebourg, dont la proportion est le double de la proportion naturelle, sont montés sur une armature en fer. Lorsqu'on n'emploie pas d'armature, on ne laisse pas de pratiquer dans l'intérieur des figures quelques traverses de métal, et des tenons qui empêchent le balancement du tout et des parties, selon le degré de légereté ou d'épaisseur du métal.

Dans tous les cas, on peut affirmer que la différence du *sphurelaton* à la fonte en moule à noyau, est, quant au poids et à la dépense du métal, pour le moins, comme de 1 à 5.

qu'on trouve citées; car ce procédé, qui date du commencement de l'art, paraît avoir continué d'être en usage jusqu'à ses derniers temps. On trouve l'indication des deux sortes de statues battues et fondues dans les vers de Claudien à Stilicon [1].

Quæ non incudes streperent? quæ flamma vacaret
Fabrilis? Quæ sufficerent fornacibus æra
Effigies dictura tuas............

Le poète, par le mot *incudes,* enclume, instrument nécessaire pour battre le métal, désigne aussi clairement le premier genre de statues, que le second par le mot *fornacibus.* Plus tard encore, Clément d'Alexandrie a défini le procédé du *sphurelaton* sous un autre rapport, lorsqu'il a dit *statuæ clavis configuntur et compinguntur.*

Il faut regarder, comme ayant et la même origine, et la même ancienneté, la seconde méthode économique de faire les *statues d'or plaqué.*

Évidemment le procédé du *sphurelaton,* consistant dans le battage au marteau des plaques ou lames de métal que l'on amincit par degré, dut conduire à chercher et à obtenir une économie toujours plus grande dans l'emploi de l'or, c'est-à-dire à en réduire de plus en plus l'épaisseur. L'ouvrage *au repoussé* ou *à retreint* exige qu'on laisse au métal d'une statue, un degré de solidité suffisant pour que le tout puisse se maintenir sans le secours d'une ame intérieure, ni même d'une armature proprement dite. Mais l'usage d'amincir ainsi les métaux précieux, fit naître celui d'en rendre les feuilles flexibles à la plus légère pression. De là l'idée du placage.

Cet usage, comme je l'ai dit, remonte à une grande antiquité. Nous en trouvons dans Homère un exemple dont on pourrait conclure que de son temps, ou du moins à l'époque de la guerre de Troie, on n'aurait pas connu d'autre manière de dorure. Il s'agit du sacrifice d'un taureau dont les cornes doivent être dorées [2]. Nestor fait venir le doreur Laercès, χρυσοχόον, pour envelopper d'or les cornes de la victime, ὄφρα βοὸς χρυσὸν κέρασιν περιχεύῃ. Le doreur arrive avec ses instruments, ὅπλα ἐν χερσὶν ἔχων χαλκήϊα πείρατα τέχνης, et ces instruments sont l'enclume, le marteau et la tenaille, ἄκμονά τε, σφῦραν τ', εὐποίητόν τε πυράγρην, avec lesquels il travaillait l'or, οἷσιν τε χρυσὸν εἰργάζετο. Nestor donne le métal. L'artiste, sans doute après l'avoir battu, ce qu'indiquent assez les instruments cités, l'applique autour des cornes du taureau, ὁ δ' ἔπειτα βοὸς κέρασιν περίχευεν.

L'or, ainsi réduit, doit ressembler à ces feuilles de laiton ou de clinquant que l'on applique à plus d'un usage dans la décoration, et que l'on ploie aisément au gré de tous les corps qu'ils servent à revêtir. Ce procédé, que nous définissons par les mots *doubler* ou *plaquer,* est, comme on voit, fort différent du *sphurelaton* ou travail *au repoussé* et *à retreint.* On a vu que ce dernier, dans les statues d'une moyenne grandeur, n'avait besoin, pour se soutenir, que des secours légers d'un mécanisme intérieur, et dans les plus grands ouvrages, que d'une armature métallique. Mais l'or plaqué n'a pu être mis en œuvre que sur des figures déja finies, qu'il ne faut pas confondre avec ce qu'on appelle une ame de bois, comme nous verrons que cela fut pratiqué dans les ouvrages de la statuaire chrysélé-phantine. L'espèce de noyau ainsi nommé n'avait besoin que d'un travail informe, et son emploi était de servir de support aux compartiments d'ivoire ou d'or qu'on y appliquait, et qu'on y faisait adhérer d'une façon quelconque. Mais quant aux statues d'or plaqué, il

(1) Claudian. de Laud. Stilicon. — (2) Homer. Odyss., lib. III, v. 425, 426, etc

fallut commencer par les sculpter en bois avec la plus grande précision de formes et de détails, le métal qui devait les couvrir étant trop mince pour supporter aucun travail de ciselure. On doit présumer que ce genre de procédé n'aura guère été employé que pour des colosses, et probablement aussi dans des ouvrages de peu de considération; car il est douteux qu'on ait pu lui faire produire un résultat fort satisfaisant; la surcharge du métal, si mince qu'on le suppose en clinquant, devant nécessairement arrondir et gâter le travail de la sculpture.

Il n'est pas toujours facile de distinguer dans les écrits des auteurs, ni par les termes dont ils se servent, les cas où ce genre de statuaire en or fut employé. Les mots ἐπίχρυσον, κατάχρυσον, ὑπόχρυσον, pouvant désigner la dorure proprement dite, le sens du mot σφυρήλατον a pu s'étendre aussi jusqu'aux feuilles de clinquant, puisqu'elles sont le produit de l'opération du marteau. Il suffit d'avoir désigné, comme ayant très-bien pu s'appliquer par économie aux statues d'or, le procédé du placage.

S'il fallait d'après les passages des écrivains, assigner à l'emploi de ce procédé une application plus usuelle et plus probable, on indiquerait peut-être celle qu'on en dut faire soit aux objets de l'ornement en sculpture, soit à certains travaux de décoration en architecture.

Par exemple, lorsqu'Appien (1) nous dit qu'à Cotho, port de mer des Carthaginois, il y avait une statue dorée, κατάχρυσον, dans un temple d'Apollon, dont le plafond ou la couverture, δῶμα, était revêtu d'or battu χρυσήλατον, et qu'on évaluait cet or à mille talents, comme il ne s'agit pas là de ce que nous appelons *dorure ordinaire*, ce qui eût été fort au-dessous de la somme indiquée, et comme il faut exclure aussi toute supposition qui l'excéderait, on peut admettre que l'or y avait été réduit à l'épaisseur usitée dans l'opération qu'on appelle *doublage* ou *placage.*

On a, ce me semble, besoin d'une pareille interprétation pour s'expliquer encore un exemple du même genre rapporté par Tite-Live (2). Je veux parler du temple de Jupiter Capitolin à Antioche, dont non-seulement le plafond, mais les murs paraissent avoir été revêtus d'or laminé. *Antiochiæ Jovis Capitolini templum non laqueatum auro tantùm, sed parietibus totis laminâ inauratum.* Le mot *laminâ* ne permet pas de croire que ce temple eût reçu une simple dorure en feuilles appliquées par des mordants. D'autre part, l'immensité de l'ouvrage s'oppose à ce qu'on donne aux lames d'or une épaisseur plus forte que celle qui convient à l'opération du placage.

Du reste, les anciens savaient réduire l'or et l'argent en feuilles à-peu-près aussi volatiles, que celles qui sortent aujourd'hui des mains des batteurs d'or. Athénée nous en donne l'idée lorsqu'il dit : (3) ἐξήλαυνον γὰρ τίνες τὸν ἄργυρον καὶ τότε εἰς ὑμένος ἰδέαν. *Quidam argentum malleo ducebant vel usque ad membranarum tenuitatem.* Les Romains appelaient ces feuilles *bractea,* d'où vint le mot *imbracteatura,* pour signifier généralement le procédé de la dorure en feuilles.

Pline nous apprend que ces feuilles étaient de deux espèces. Selon cet écrivain, une seule once d'or pouvait s'étendre et se dilater de manière à fournir plus de cinquante et même soixante et dix feuilles de quatre doigts en quarré (4). *Ut pote cujus unciæ in septin-*

(1) Appian. de Bellis punicis, parag. 79, *Amstelod.* — (2) Tit. Liv., lib. XLI, cap. 20. — (3) Athen. Deipn., lib. VI, pag. 230. — (4) Plin., lib. XXXIII, cap. 3.

genas et quinquagenas pluresque bracteas, quaternum utroque digitorum spargantur. Les feuilles les plus épaisses se nommaient feuilles de Préneste, ainsi appelées de la statue de la Fortune qu'on voyait dans cette ville, statue remarquable par la beauté de la dorure. On donnait le nom de feuilles Questoriennes à celles de la seconde épaisseur.

Je renvoie à Buonaroti (1) pour les renseignements comparatifs des feuilles d'or anciennes avec les modernes, comme aussi pour l'énumération de tous les objets auxquels les anciens appliquèrent la dorure, soit au feu, soit avec des préparations diverses, selon les matières. D'après le savant antiquaire qu'on vient de citer, il paraîtrait que l'usage antique aurait été de dorer toutes les statues de bronze, de bois, et de plâtre, quelquefois aussi celles de marbre, ce que prouvent divers fragmens parvenus à sa connaissance.

Mais les témoignages de l'emploi de l'or sur les statues de bronze sont les plus nombreux, et sont connus de tout le monde. Le cheval de Marc-Aurèle et ceux de Venise ont conservé une grande partie de leur dorure; ils me dispenseront de produire d'autres exemples d'un genre de luxe contre lequel on ne saurait se permettre d'élever le moindre doute.

Ce n'est pas, comme on l'a déja dit, que l'opinion des modernes ne soit portée à condamner l'usage de la dorure dans les statues, malgré l'admiration qu'on prodigue à plusieurs ouvrages antiques parvenus jusqu'a nous, avec des restes considérables de l'or qu'on y appliqua. Sur cet article d'opinion et de goût, il y a sans doute plus d'une observation à faire. Les anciens aussi ont blâmé l'emploi de la dorure dans certains cas. Néron avait fait dorer une statue d'Alexandre en bronze, par Lysippe. On s'aperçut depuis que la dorure avait détruit le charme du travail, *cum pretio periisset gratia artis* (2). On enleva l'or, et l'on préféra la statue dans son premier état, malgré les cicatrices que l'opération de la dorure avait laissées sur le métal.

Il est difficile de nier que, quand un ouvrage a reçu de la main de l'artiste ce dernier fini que comporte chaque matière, le surcroît de l'or, tout léger qu'il puisse être, ne soit capable d'altérer la finesse et la pureté des formes. Cet effet arrivera sur-tout à des ouvrages d'une moyenne proportion. Mais l'inconvénient dont on parle n'est pas à craindre dans la dorure appliquée à de grands ouvrages, lorsque sur-tout cet embellissement est entré dans les projets de l'artiste, et qu'il a disposé son travail pour recevoir la préparation qui doit y fixer l'or. L'application de ce métal en feuilles sur des statues équestres, par exemple, ou des colosses exposés en plein air, fait quelquefois mieux ressortir les formes et les détails de la sculpture, outre qu'elle offre l'avantage de conserver le bronze et de le garantir des inconvénients de l'oxidation.

Du reste, quelques préventions qu'une délicatesse extrême puisse avoir le droit de garder contre la dorure qui est toujours une addition à l'ouvrage terminé, il faut accorder qu'aucun des reproches de ce genre ne s'adresse à la sculpture en or, et je persiste à penser que le préjugé régnant contre l'emploi de cette matière dans les statues provient du défaut d'habitude. C'est aussi ce qu'on doit dire de l'ivoire, que les modernes se sont accoutumés à regarder comme une matière propre aux petits objets de luxe ou de fantaisie, et par conséquent étrangère aux grandes combinaisons de l'art et de la science de l'imitation.

(1) Sopr. alcun. medagl., pag. 370. — (2) Plin., lib. XXXIV, cap. 8.

PARAGRAPHE IV.

De l'ivoire ; — du prix de cette matière chez les anciens ; — de son emploi dans la sculpture aux premiers siècles de l'art.

L'ivoire, avant d'être appliqué à l'imitation du corps humain, soit en bas-reliefs, soit en statues et en colosses, exerça long-temps le goût des artistes dans cette multitude d'objets de luxe et d'ornements, que l'ingénieuse industrie ne manque jamais de présenter à la vanité des riches et des grands, toujours avides de ce qui est rare, plus encore que de ce qui est beau, parce que le privilége des choses rares est de paraître une distinction à ceux qui les possèdent. Mais la matière dont il s'agit eut l'avantage d'offrir au luxe la beauté et la rareté réunies. Inférieure au marbre pour la blancheur et l'étendue des morceaux, elle l'emporte sur lui par la beauté du poli, et par la propriété d'être moins frangible, propriété due à ce que l'ivoire est une substance animale qui a un vrai tissu, lorsque la nature de la pierre est d'être une aggrégation. Je ne dirai rien de plus ici sur cet objet, parce que je me propose d'en traiter exprès, lorsque je parlerai du travail mécanique de la statuaire en ivoire (1).

On aurait beaucoup plutôt fait de nombrer parmi les ouvrages de goût et d'industrie des anciens, ceux où l'ivoire n'entra point, que de rendre compte de ceux dont cette matière faisait le prix ou l'agrément. L'ivoire paraît avoir tenu lieu, dans les édifices, et de marbres et de bois précieux. On l'employait, dès les temps les plus anciens, à former ce que nous appelons aujourd'hui revêtement et marqueterie, soit dans l'architecture, soit dans l'ameublement. David parle de palais d'ivoire, *domibus eburneis* (ps. 44, v. 9). Nous trouvons cette épithète donnée à des temples (2) par les poètes, ce qui ne peut s'entendre que de l'application faite de lames d'ivoire aux revêtements intérieurs des murs. Ainsi, dans l'Odyssée, le palais de Ménélaüs est tout brillant d'or, d'argent et d'ivoire, χρυσοῦ δ' ἠλέκτρου τε καὶ ἀργύρου ἠδ' ἐλέφαντος (3). Depuis que les bois rares eurent trouvé place dans les palais, l'ivoire fut employé pour y briller par le contraste de sa couleur : on l'y incrustait en compartiments; *lignumque ebore distingui, mox operiri* (4), dit Pline, et c'est à cet usage que fait allusion la comparaison de Virgile : *Quale per artem* (5) *inclusum buxo, aut oriciâ terebintho, lucet ebur.*

L'ivoire constitua les ornements distinctifs de la dignité royale chez les plus anciens peuples. L'antiquité ne parle que de sceptres et de trônes d'ivoire. Tels étaient, selon Denis d'Halicarnasse (6), les attributs de la royauté chez les Étrusques. A leur exemple, Tarquin eut le trône et le sceptre d'ivoire. Le sénat de Rome, après la retraite de l'armée Tyrrhénienne, résolut d'envoyer à Porsenna un trône d'ivoire : et de cette matière étaient encore les siéges dont les magistrats de Rome usaient au temps des rois (7).

L'ivoire servit à faire les lyres, les ceinturons, les chars, les harnois de chevaux, les lits, les pieds de table, et tous les genres de meubles. Pline a embrassé en deux mots toute

(1) V. Part. 6, Parag. — (2) Proper., lib. IV, eleg. 2, 5. — (3) Odyss., lib. IV, v. 73. — (4) Plin., lib. XVI, cap. 43. — (5) Virgil., AEneid., lib. X, v. 135. — (6) Dionys. Halic., lib. III, cap. 18. — (7) Id., lib. V, cap. 4.

l'étendue de ses usages. *A diis nato jure luxuriæ, eodem ebore numinum ora spectantur et mensarum pedes* (1).

Il paraît que les anciens écrivirent aussi sur des feuilles d'ivoire, *libri elephantini*. M. de Caylus le reconnaît au moins à l'égard des lettres missives. Il en doute pour ce que l'on appelle les livres d'une certaine étendue, et il incline à penser que les *libri elephantini* pouvaient être seulement recouverts d'ivoire, ou renfermés dans des boites faites de cette matière (2).

M. de Caylus reconnaît aussi que les Romains, à l'exemple des Grecs, eurent *une sorte de passion* (3) pour l'ivoire, et il paraît croire qu'on doit en donner pour raison la grande rareté de cette matière dans les temps anciens, relativement à ce qu'elle est devenue chez les modernes. On trouve une réflexion du même genre dans une note de l'abbé Gédoyn sur Pausanias (4). *Dans ce temps-là*, dit-il, *l'ivoire, aujourd'hui si commun, était rare et précieux, il ne faut pas s'étonner que Pausanias, en parlant de quelques statues, fasse remarquer qu'une partie était d'ivoire.*

Il me semble qu'il est difficile de tomber dans une erreur plus manifeste. L'ivoire, sans doute, comme on l'a dit, fut rare chez les anciens, si l'on compare cette matière aux métaux, aux bois et aux marbres précieux. Cela tient, ainsi que chacun le sait, à sa nature. Quelque abondante qu'ait pu être jadis la race des éléphants, avant que l'accroissement de la civilisation lui eût enlevé les nombreuses contrées où elle se multipliait, jamais cependant il n'a été possible que la reproduction de la défense de cet animal supportât le parallèle, n'importe dans quelle proportion, avec celle de la plus rare espèce de bois. Aussi, les premiers statuaires, dit Pline, firent les statues en bois, avant qu'on eût eu l'idée d'y appliquer la dépouille de l'éléphant (5). *Nondum excogitato pretio belluarum cadaveri.* Il ne s'agit donc pas de contester cette sorte de rareté relative.

Mais de cette rareté ainsi entendue, et de l'attention qu'eut Pausanias de faire remarquer celles des statues dont les nus étaient d'ivoire, conclure que cette matière fut plus rare jadis qu'aujourd'hui, c'est un abus de raisonnement qu'il suffit d'indiquer pour le détruire.

La conséquence toute simple qui résulte des mentions de Pausanias, est qu'il dut y avoir en Grèce une abondance extraordinaire d'ivoire, puisqu'on y comptait un si grand nombre de statues dont cette matière formait ordinairement les nus. Il est clair que cette application de l'ivoire aux statues (application inconnue aujourd'hui) offrant au commerce une branche de consommation de plus, il faut, toutes choses égales d'ailleurs, admettre précisement le contraire de ce qu'avance le critique déja nommé.

Quelles étaient ensuite, pour la plus grande partie, les statues composées d'ivoire, et citées en si grand nombre par Pausanias? C'était ou des statues de grandeur naturelle, ou des colosses d'une dimension énorme. Or, pour ne parler que du Jupiter Olympien, on pourrait douter qu'il y eût actuellement en France, assez d'ivoire brut et de bonne qualité pour faire un semblable ouvrage.

Où voit-on enfin que Pausanias ait parlé de l'ivoire des statues avec des observations d'où l'on puisse conclure qu'il regardait cette substance comme singulièrement rare en Grèce?

(1) Plin., lib. XII, cap. 2. — (2) Mem. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., tom. XXVI, pag. 270. — (3) Ibid — (4) Paus., trad. franç., tom. II, liv. VI, pag. 47. — (5) Plin., lib. XII, cap. 2

Si quelque chose, ainsi que je l'ai dit (1), me paraît frappant, c'est au contraire l'espèce d'indifférence, et que l'on pourrait appeler négligence, avec laquelle il en parle, indifférence qui est cause que les modernes, et M. l'abbé Gédoyn tout le premier, comme on voit, n'y ont fait aucune attention, ou du moins n'y ont pas porté celle qui pouvait faire naître tous les genres d'examen et de critique dont le sujet était susceptible. Mais, je l'ai dit (2), ces statues, quoique tenant en Grèce le premier rang parmi les curiosités du pays, étaient cependant si multipliées, que l'écrivain qui devait faire remarquer leur matière, n'avait aucune raison d'en parler avec une admiration particulière. C'est ainsi qu'en a usé Pausanias : ce qui prouve que l'ivoire dut être, sans comparaison, plus commun alors que de notre temps.

J'aurais moins insisté sur la fausse conséquence de cette manière de voir, si ne n'eusse trouvé qu'elle a jusqu'à un certain point pour appui le suffrage de M. Heyne. Selon ce célèbre archéologue (3), *les variations dans le goût qu'on eut pour l'ivoire, firent aussi monter et tomber l'art de le mettre en œuvre.* Ceci ne prouve ni pour ni contre. Car il y a réciprocité en ce genre, et l'on pourrait dire également que *les variations dans l'art de travailler l'ivoire, firent aussi monter et tomber le goût qu'on eut pour lui.* Mais voici où M. Heyne se rapproche de l'opinion que je combats. Il continue : *et quand les faits ne le montreraient pas, on comprend, sans qu'on le dise, que ces statues merveilleuses de la Grèce furent exécutées dans un temps où l'ivoire était parvenu au plus haut point d'estime et de cherté. Et nisi ipsa res probaret, intelligeres etiam non monitus signa illa mirabilia Greciæ illo tempore debere esse facta, cum eboris summus esset honos, summa caritas.*

Tous ces jugements proviennent de ce que l'on ne s'est fait une idée juste ni de l'emploi de l'ivoire dans les statues, ni de la somme de matière que cet art exigeait. Nous verrons par la suite qu'on a très à tort imaginé que les statues ne comportaient qu'un léger et mince revêtement d'ivoire. Ce préjugé est ce qui a persuadé à la plupart des critiques, et leur a fait croire qu'une substance employée avec tant d'épargne devait être fort rare, et que si nous ne l'employons plus aujourd'hui, c'est parce qu'elle est devenue trop vulgaire.

Or, je prétends qu'indépendamment de beaucoup d'autres raisons, il faut admettre la proposition inverse de celle-là. C'est-à-dire, que si les anciens employèrent l'ivoire à tout, et s'ils l'appliquèrent avec une très-grande épaisseur aux statues et aux colosses, c'est une preuve qu'ils pouvaient disposer d'une quantité prodigieuse de défenses d'éléphant, comparativement avec ce que le commerce en amène aujourd'hui.

Il me semble que tous les faits puisés dans l'histoire des siècles passés, et aussi dans l'histoire naturelle de l'éléphant, concourent à prouver que l'ivoire a dû et doit toujours aller en augmentant de rareté, et par conséquent de cherté.

Une des causes qui le rendit fort abondant en Grèce, fut, sans aucun doute, l'usage que les Perses firent de l'éléphant dans leurs armées. On sait qu'on employait cet animal à jeter la terreur dans les rangs ennemis, et à supporter des espèces de tours remplies d'archers. Il y avait chez le roi de Perse un officier chargé du commandement des éléphants Indiens (4), *elephantis quem indicis præfecerat.* Alexandre avait suivi le même usage, et dans les sujets du char funéraire qui transporta son corps à Alexandrie, Diodore a placé les conducteurs

(1) Disc. prélim. — (2) Ibid. — (3) V. p. 106 des Commentarii novi Societ. Gottingh. — (4) Terenc. Eunuch., act. III, sc. 1, v. 23.

d'éléphant. Le passage de Térence qu'on vient de rapporter, prouve que les Perses tiraient leurs éléphants de l'Inde. Les Romains, dans la suite, en firent venir d'Afrique, et il paraît par un passage de Pausanias, que les Grecs employèrent aussi l'ivoire de l'Éthiopie concurremment avec celui de l'Inde [1].

L'usage des éléphants dans les armées ne semble toutefois s'être perpétué que comme une sorte de luxe, après le siècle d'Alexandre. Les Romains en virent effectivement, et pour la première fois, dans les armées de Pyrrhus, roi d'Épire, qui était venu en Italie, au secours des Tarentins. Ce fut dans la Lucanie que ces animaux parurent à la suite de son armée, et de là vient qu'à Rome on les appela *bœufs de Lucanie*. Mais les Romains, depuis même qu'ils se furent rendus maîtres de l'Afrique, ne songèrent pas plus que ne l'avaient fait les Grecs, à introduire ces animaux dans leur système de guerre. Et, sans aucun doute, leur race se serait propagée et multipliée de nouveau, si les jeux publics [2], où l'on en faisait une consommation extraordinaire, n'eussent, encore plus que la guerre, contribué à en diminuer la reproduction.

Il n'en est pas en effet, ainsi que tout le monde le sait, de l'éléphant, quoique apprivoisé, comme de tous les autres animaux domestiques. Il ne se reproduit pas dans l'état de servitude, et, par conséquent, il faut toujours avoir recours aux pays où il vit en liberté, pour en renouveler les individus. Mais là même, plus d'une raison rend sa reproduction peu abondante. La femelle porte deux ans, et n'enfante qu'un seul petit à-la-fois. La dépense énorme de nourriture que font les éléphants en troupes libres, contribue encore à leur rendre la vie difficile, et pour peu qu'ils soient bornés par des pays civilisés, leur espèce va de plus en plus décroissant, en qualité comme en quantité.

Cette diminution, déja sensible du temps de Pline, avait dû influer par conséquent sur le commerce de l'ivoire [3]. Déja l'Afrique ne fournissait plus que de petites défenses. Il fallait aller chercher les grandes dans l'Inde. *Etenim rara amplitudo jàm dentium prœterquàm ex Indiâ reperitur.* Le luxe, dit-il, a déja épuisé l'ivoire de notre hémisphère, *cetera in nostro orbe cessere luxuriæ.*

Que déduire de tout ceci? une conséquence fort naturelle à ce qu'il me paraît. C'est que lorsque les Grecs employèrent l'ivoire dans ces prodigieuses statues qui devaient en absorber une quantité si considérable, ils se trouvaient, soit par leur proximité de l'Asie et leurs relations commerciales avec ce pays, soit par l'effet de l'usage qui rendait alors en Perse les éléphants très-communs, on ne peut pas plus à portée de faire une extraordinaire consommation de cette matière. Les mêmes raisons ayant eu lieu par rapport à l'ivoire de l'Afrique, que le commerce de l'Egypte devait fournir, il est difficile d'imaginer une plus grande facilité pour s'en procurer abondamment. Rome seule, dans la suite, par l'extension de sa puissance sur les contrées qu'habite l'éléphant, put voir affluer au même degré dans ses ateliers les défenses de cet animal; mais il est assez naturel de penser que déja plusieurs siècles d'un genre de commerce si peu reproductif, et qui ne peut même s'accroître ou se perpétuer, qu'en tarissant de plus en plus sa source, avaient contribué à rendre l'ivoire de plus en plus rare, et par conséquent à diminuer l'usage des statues d'ivoire, et le goût pour ces sortes d'ouvrages.

(1) ὡς γε παρὰ Ἰνδῶν ἄγεται καὶ ἐξ Αἰθιοπίας ἐλέφας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων. L. V, c. 12. — (2) Plin., l. VIII, c. 3. — (3) Plin., l. VIII, c. 3.

Peut-être faut-il attribuer, du moins en bonne partie, aux causes précédentes l'excessive diminution de la race des éléphants, qu'on ne trouve presque plus en Asie que dans l'île de Ceylan. De là par conséquent la rareté actuelle de l'ivoire, rareté dont on ne se fait pas une juste idée, en prenant son prix ou sa valeur pour base unique de cette estimation. Je conviendrai que ce prix n'a pas dû augmenter dans une exacte proportion. La cause en est que l'ivoire a cessé d'être employé à une multitude d'usages, précisément à raison et de sa rareté, et aussi de tous les bois précieux qui dans les mœurs modernes ont pris sa place. On se fait donc illusion, lorsqu'on juge aujourd'hui cette matière comme plus commune qu'autrefois, parce qu'on la trouve employée à beaucoup de petits objets de luxe. Car c'est précisément son emploi en très-petites choses, lorsqu'on ne la voit jamais employée en grand, qui prouve sa rareté. On prend le change également sur ce point de la question, lorsqu'on suppose, et que l'estime des anciens pour l'ivoire vint de ce qu'il y en avait beaucoup moins chez eux, et que son application aux statues tient à la même cause. Il est évident, au contraire, qu'une dépense aussi grande n'aurait jamais pu être faite dans un pays où cette substance eût été aussi peu abondante qu'elle l'est de nos jours en Europe. Non-seulement le commerce y amène aujourd'hui, proportion gardée, un bien moindre nombre de défenses, mais il est encore certain que ces défenses sont beaucoup plus petites, et pèsent beaucoup moins qu'autrefois. Leur poids habituel est de soixante à quatre-vingts livres, et l'on en conserve d'anciennes dans quelques cabinets, dont le poids va jusqu'à cent quatre-vingt.

La grande dimension des défenses de l'éléphant fut, comme on le verra, une chose très-importante et très-favorable au travail de l'ivoire en statues et en colosses sur-tout, non-seulement par la plus abondante quantité de matière que cette dimension suppose, mais encore par l'étendue plus considérable de morceaux qu'elle permet d'en débiter. Voilà pourquoi l'on recherchait les plus grandes défenses. Selon Pline, on les trouvait dans l'Inde. *Major Indicis magnitudo est* (1).

Malgré ce que j'ai dit pour prouver que, sous tous les rapports, l'ivoire dut être chez les Grecs et les Romains infiniment plus commun qu'aujourd'hui, il faut se garder de croire que cette substance ait jamais cessé d'y être au premier rang des substances précieuses; car le nombre infini d'usages auxquels on l'appliquait, devait en tenir le prix toujours fort élevé. L'ivoire entrait dans les présents que les princes se faisaient. *Dona dehinc auro gravia sectoque elephanto — imperat ad naves ferri*, dit Virgile (2).

L'ivoire brut, et sans être travaillé, mais sous la forme de défense, faisait partie des offrandes que l'on consacrait aux dieux. Il y avait, selon Lucien, dans le temple d'Hiérapolis en Syrie, des défenses d'éléphant, ἐλεφάντων κέρατα, (3) qu'on disait y avoir été déposées par Bacchus lui-même. Cicéron nous apprend qu'une flotte du roi Massinissa ayant abordé à Malthe, le commandant enleva du temple de Junon, des défenses d'éléphant d'une grandeur prodigieuse, *incredibili magnitudine*, (4) les porta en Afrique, et en fit don au roi; mais que ce prince, charmé d'abord du présent, ayant appris d'où on l'avait enlevé, fit aussitôt partir des hommes affidés, sur une galère à cinq rangs, pour remettre en leur place ces défenses, avec cette inscription qu'on y voyait gravée en caractères puniques: *Rex Massinissa imprudens accepit, re cognitá reponendos restituendosque curavit.* Il y avait, continue

(1) Plin., lib. VIII, cap. 9. — (2) AEneid., lib. III. — (3) Lucian., *de Syr Deá.* — (4) Cic. *de Signis.* Parag. 46

Cicéron, dans ce temple une quantité considérable d'ivoire. *Erat prætereà magna vis eboris* (1).

Ce trait seul nous apprend que les temples étaient devenus des sortes de dépôts de l'ivoire destiné à être un jour converti en statues. Car il serait difficile d'admettre que ces défenses, une fois consacrées sous leur forme naturelle, ne devaient plus s'appliquer à aucun autre usage. Il est bien vrai que l'intérieur des temples et des opistodomes renfermait beaucoup d'objets curieux qui ne devaient y être qu'à titre de curiosité. Ainsi, sous le portique du temple d'Esculape à Sicyone, on voyait un os de baleine d'une grandeur prodigieuse, κήτους ὀστοῦν θαλασσίου μεγέθει μέγα (2). Quoique les os de plus d'un animal aient souvent remplacé dans quelques ouvrages la défense de l'éléphant, *quanquàm nuper*, dit Pline, *ossa etiam in laminas secari cœpere penuriâ* (3), il n'est pas probable que ceux de la baleine aient jamais servi chez les anciens à aucun genre de sculpture. Ils étaient beaucoup trop rares, et c'est uniquement comme rareté que l'on conservait celui dont on vient de parler.

Un passage de Pline nous confirme ce que le trait rapporté par Cicéron devrait seul nous faire soupçonner. Selon cet écrivain, c'était dans les temples que l'on voyait les plus grandes défenses d'éléphant. *Magnitudo dentium*, dit-il, *videtur quidem in templis præcipua* (4). Cependant il semble, continue-t-il, qu'il y en avait de plus considérables encore, puisque, suivant Polybe, qui le rapporte sur la foi du petit roi Gulussa, les habitants des confins de l'Afrique vers l'Éthiopie, en faisaient les jambages des portes de leurs maisons et les palissades de leurs enclos.

Les Éthiopiens paraissent avoir fait, dès les temps les plus anciens, un grand commerce de cette matière (5). Cambyse, les ayant subjugués, il les obligea de lui payer un tribut annuel, qui consistait en deux chœniques d'or, deux cents poutres d'ébène, et vingt défenses d'éléphant de la grande taille, καὶ ἐλέφαντος ὀδόντας μεγάλους εἴκοσι (6). On distinguait toujours, comme on voit, les défenses par la grandeur de leur dimension. Cette distinction est devenue assez indifférente aujourd'hui, que l'ivoire ne s'emploie qu'à de très-petits objets. Mais elle fut jadis d'une très-grande importance, comme la suite le montrera; et si, comme je le pense, les défenses consacrées dans les temples étaient destinées aux statues des dieux, *dentibus ingens pretium, et deorum simulacris laudatissima ex iis materia* (7), on comprend comment on peut concilier la grandeur de leur prix avec ce qu'on a dit de l'abondance de cette matière dans le commerce. Les défenses de la proportion propre à la statuaire colossale, par exemple, devaient être payées infiniment plus cher que les défenses d'une taille ordinaire, et ce doit être à raison de ce haut prix que Pausanias vante sur-tout la magnificence et la piété des Grecs, qui, dit-il, faisaient venir de l'Inde et de l'Éthiopie la matière des simulacres de leurs dieux (8).

Ce fut, sans doute, par degrés et par succession de temps, que les artistes firent passer l'ivoire, du travail des objets usuels ou de luxe, aux travaux de la sculpture. Mais ce passage dut avoir lieu nécessairement par l'application toute naturelle qu'on fit à ces divers objets, des détails et des variétés d'ornement, qu'on se plut à y rapporter en les y incrustant. L'union de l'or et de l'ivoire, inspirée par le goût, dans la décoration des

(1) Cic., in Verrem de Sign., parag. 46. — (2) Paus., lib. II, cap. 10. — (3) Lib. VIII, cap. 3. — (4) Plin., lib. VIII, cap. 10. — (5) Plin., lib. VIII, cap. 8. — (6) Herod., lib. III, cap. 97. — (7) Plin., lib. VIII, cap. 10 — (8) Paus., lib. V, cap. 12

meubles et des bijoux, se communiqua donc aux ouvrages du bas-relief, pendant cette longue période qui précéda chez les Grecs les siècles historiques; période qui ne connut d'autre sculpture que la sculpture en bois; période qui a été le sujet d'un nombre infini de méprises relatives, soit aux ouvrages, soit aux artistes, et dans laquelle l'absence d'histoire d'abord, et ensuite le manque de critique, ont fait confondre les noms, les choses, les époques et les dates.

Il importe au sujet que je traite, d'essayer de jeter quelques clartés sur ce point chronologique, et particulièrement sur ce qu'on a appelé l'Ecole de Dédale, qui forme comme les avenues de l'histoire de l'art, c'est-à-dire la matière de ses premières pages.

PARAPRAPHE V.

De Dédale. — De ce qu'on peut appeler son école. — De la sculpture de bas-relief en ivoire dans cette école.

Les Platéens racontaient une fable dont les circonstances peuvent nous conduire à quelque vérité (1).

« Junon se fâcha un jour contre Jupiter : on ne sait pas pourquoi; mais on assure que « de dépit elle se retira en Eubée. Jupiter n'ayant pu venir à bout de la fléchir, alla trouver « Cythéron, qui régnait alors à Platée. C'était l'homme le plus sage de son temps. Il conseilla « à Jupiter de faire faire une statue de bois, de l'habiller en femme, de la placer sur un « chariot attelé d'une paire de bœufs qui la traîneraient par la ville, et de répandre le « bruit que cette figure était Platea, fille d'Asopus, qu'il allait épouser. Son conseil fut « suivi. Aussitôt la nouvelle en vient à Junon. Elle part, se rend à Platée, s'approche du « chariot, et dans sa colère, ayant déchiré les habits de la nouvelle épousée, elle trouve « que ce n'est qu'une statue de bois. Charmée de se voir ainsi trompée, elle n'eut pas de « peine à pardonner à Jupiter cette innocente fiction, et se réconcilia avec lui. »

En mémoire de cet événement, les Platéens célébraient une fête, qu'ils appelaient *les Dédales,* parce que anciennement, dit Pausanias, toutes les statues de bois étaient nommées Dédales. *Je crois même,* ajoute-t-il, *que ce nom est plus ancien que Dédale l'Athénien, fils d'Eupalamus; et je me persuade qu'il ne fut ainsi surnommé qu'à cause des statues qu'il faisait, mais que ce n'était pas son vrai nom.*

Deux choses à conclure de ceci. L'une, qu'avant Dédale, petit-fils d'Erechtée et fils d'Eupalamus, qui, d'après tous les renseignements les plus positifs, doit avoir vécu 1400 ans avant notre ère, on faisait, selon l'opinion commune, des statues en bois, dont le nom était Δαίδαλα. L'autre, que ce n'est pas, en ce genre, l'artiste qui aurait donné son nom à l'ouvrage, mais bien l'ouvrage à l'artiste.

Ce serait plus qu'il n'en faudrait, pour attaquer et détruire l'existence de ce premier fondateur de l'art en Grèce, si l'on suivait le système de ceux qui, faisant reposer la critique

(1) Pausan., lib. IX, cap. 3.

des choses et des personnes sur leur signification nominale, révoquent en doute tout personnage antique dont le nom présente l'idée ou l'image de tout autre objet; système vraiment abusif, puisque le plus grand nombre des noms provient de sobriquets, c'est-à-dire d'applications qu'on fait aux personnes de leurs qualités physiques ou morales. Ainsi le mot Δαίδαλος, *inventif, ingénieux,* peut être devenu le nom propre d'un artiste; et de ce qu'il a pu se donner à plusieurs, ce ne saurait être une raison de rejeter dans le règne des êtres allégoriques l'existence d'un homme qui, au temps de Thésée, paraît avoir découvert et pratiqué plusieurs inventions relatives à l'art de la sculpture et de l'architecture.

Loin donc de penser que ce Dédale ait été un personnage chimérique, je suis persuadé non-seulement qu'il exista, mais que beaucoup d'autres depuis lui, dans ce long cours de siècles qui précéda les temps historiques, ont porté le même nom, et qu'une tradition confuse a fini par accumuler sur un seul les ouvrages et les notions de tous.

Même dans les temps postérieurs nous trouvons deux autres Dédales, l'un surnommé de *Sicyone,* dont j'aurai occasion de reparler; l'autre de *Bithynie,* dont le principal ouvrage fut à Nicomédie le *Jupiter Stratius* (1). Comment se refuser à la supposition que, dans le temps où les hommes ne recevaient d'autre nom que celui de leur profession ou de leur talent, le nom de *Daidalos* se sera multiplié de la même façon que celui de *Faber,* avec ses modifications chez les peuples modernes.

Voilà, ce me semble, ce que la saine critique autorise à penser; et Pausanias, comme on l'a vu, en soupçonnant que Dédale prit son nom des statues ainsi appelées, parce qu'elles étaient de bois, nous induit à croire que plus d'un statuaire en bois, pendant six siècles, dut recevoir la même dénomination.

Rien alors ne serait plus propre à nous expliquer comment, sous le règne d'Adrien, on montrait encore un assez grand nombre de statues de bois qu'on attribuait à Dédale, fils d'Eupalamus. Au dire de Pausanias (2), Thèbes avait conservé un Hercule de sa main. A Lébade, on voyait de lui un Trophonius. Les Olynthiens et les Gnossiens en Crète donnaient, comme son ouvrage, les uns une statue de Britomartis, les autres une Minerve. Chez les Déliens on faisait remarquer, de l'ancien Dédale, une petite Vénus se terminant en terme, et dont une main avait été détruite par le temps. Le même voyageur jugea être de lui (δοκεῖν δέ μοι) un Hercule, dans un lieu limitrophe des Messéniens et des Mégalopolitains; et au dire des Corinthiens (3) (Δαιδάλου αὐτὸ φασὶν εἶναι τέχνην), l'Hercule nu en bois, qu'on voyait près du théâtre, était de Dédale (4).

Quelle que fut alors la foi due à de telles traditions, on peut croire que ces simulacres en bois, ξόανα, étant du style le plus ancien et d'un goût qui marquait l'enfance de l'art, ils avaient pu avoir pour auteur quelqu'un de ces artistes qui, dans ces siècles très-reculés, s'étaient trouvés confondus sous la dénomination commune à tous, de sculpteur en bois, dont il paraît que le mot Δαίδαλος était devenu synonyme. Sans doute Pausanias, en recueillant ces traditions, n'a été que l'écho fidèle de l'opinion reçue, mais il faut avouer qu'il n'avait presque pas plus de moyens que nous n'en avons aujourd'hui, de porter le moindre discernement dans le jugement d'ouvrages qui devaient se ressembler tous. Seulement il

(1) Eustathius ad Dionysii, τοῦ περιηγήτου, vers. 796. — (2) Pausan., lib. IX, cap. 40. — (3) *Ibid*, lib. VIII, cap. 35. — (4) *Ibid.*, lib. II, cap. 4.

aurait pu se dispenser d'attribuer au Dédale contemporain de Thésée, la danse d'Ariane en marbre, chez les Gnossiens; d'abord parce qu'à cette époque le travail de cette matière n'était pas usité, et ensuite parce que cette danse avait été dans l'original, composée de manière que les figures se mouvaient, comme cela a déja été remarqué (1).

On attribuait effectivement encore à un seul et même Dédale, par conséquent à l'arrière petit-fils d'Érechtée (car il n'est jamais question que de lui lorsque l'on omet toute désignation), ces figures de bois mobiles qui, selon le témoignage de Démocrite et du poëte comique Philippe, rapporté par Aristote (2), étaient mises en mouvement au moyen du vif-argent dont on remplissait leur intérieur. Il paraît qu'elles étaient en ébène, et qu'on les employait dans les fêtes de Bacchus à produire certains effets de pantomime (3).

Devrons-nous croire maintenant que la Vénus de bois mobile, κινουμένην την ξυλίνην Ἀφροδίτην, dont parle Aristote, avait l'antiquité qu'il lui donnerait, si véritablement son auteur eût été le Dédale dont il s'agit, et devrons-nous faire honneur à celui-ci de toutes les figures de ce genre, ou simplement de l'invention du genre de figures? La question n'est pas difficile à résoudre, ce me semble, lorsqu'on rapproche de ce passage d'Aristote, un autre passage de Platon sur le même sujet (4). Platon compare ces opinions fugitives qui n'ont rien de fixe dans l'esprit de l'homme, et celles que la véritable science y a rendues adhérentes, à ces figures de Dédale, dont les unes, toujours en mouvement, parce qu'elles manquaient du ressort propre à les arrêter, étaient de peu de valeur, et les autres, plus précieuses et plus belles, avaient la propriété d'être fixées. Et il ajoute à son auditeur, *vous n'avez peut-être pas fait attention* à ces figures, *ou peut-être n'en avez-vous pas chez vous.* D'où il faut tirer la conséquence que ces figures de bois étaient fort communes, et que, dès-lors, il serait très-peu vraisemblable qu'elles eussent été l'ouvrage de l'ancien Dédale, quoiqu'on les appelât des *figures de Dédale.* C'était donc du nom de l'ancien inventeur, et non de celui de l'ouvrier postérieur, qu'on appelait ces figures mouvantes; ce que nous voyons arriver à plus d'une sorte d'objets et dans plus d'un genre d'art. Chacun peut trouver à son gré des exemples de diverses sortes d'ouvrages qui ont pris et conservé de cette manière le nom de leur premier auteur.

Comme on avait nommé *Dédale*, ainsi qu'on l'a vu plus haut, toute figure en bois, on nomma *ouvrage de Dédale* toute statue de bois qui portait les caractères du style primitif. Ce style ayant tenu évidemment du goût phénicien ou égyptien, la dureté et la sécheresse du travail, la roideur ou la privation de mouvement, et l'absence des détails imitatifs qui donnent de la vie à la sculpture, faisaient reconnaître ces ouvrages avec autant de facilité que nous en avons à discerner une figure égyptienne, et à prononcer sur ce qu'elle est. Pausanias en a défini le style, en disant *qu'il était rebutant pour les yeux,* ἀτοπώτερα μέν ἐςιν ἐς τὴν ὄψιν. *Cependant,* continue-t-il, *il porte en soi je ne sais quel caractère de divin* (5), ἐπιπρέπει δε ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις. C'est précisément l'effet que nous font les statues égyptiennes, dont le travail sans art peut déplaire à l'œil, mais dont le style roide, immobile et sans détail, a toutefois quelque chose de grandiose qui imprime du respect, et sied à une idole. Cependant Platon fait dire à Socrate, qu'au jugement

(1) Stor. dell' arte, not. de C. Fea., tom. 2, pag. 165. — (2) Aristot., *de Animâ*, lib. I, cap. 3. — (3) Lettres Athéniennes, tom. II, 99. — (4) Δαιδάλου ἀγάλματα, Plat. in Menon., pag. 23. — (5) Pausan., lib. II, cap. 4

des statuaires de son temps, Dédale se serait fait moquer, si, revenant au monde, il eût produit des ouvrages tels que ceux qui lui avaient acquis sa célébrité (1).

Quand l'art de l'imitation est exclusivement consacré à la religion, c'est presque une nécessité qu'il se maintienne dans le même état, et que son goût éprouve beaucoup de difficulté à changer. Les causes de cet état stationnaire sont trop sensibles et ont été développées par trop d'écrivains, pour que je m'arrête ici à les reproduire. L'Inde et l'Égypte nous fournissent des preuves convaincantes de cette immutabilité. Il faut avouer aussi que dans les religions, où la divinité était censée apparaître aux hommes sous la forme matérielle des idoles, il y avait encore de plus puissantes raisons pour que ces formes restassent toujours les mêmes.

Or, il me semble que cela dut arriver en Grèce comme ailleurs. Cette fixité du goût, cette espèce d'imperfectibilité de l'imitation, durent exister, jusqu'à ce que des causes d'un autre ordre, exerçant sur l'art et sur l'artiste une autre sorte d'influence, fissent sortir l'un et l'autre des entraves de la routine. Pour que l'imitation s'émancipât, il fallut que de nouveaux usages lui fournissent des occasions nombreuses de représenter d'autres figures que celles des idoles. Il fallut faire des statues qui ne fussent plus que des hommes. C'est ce qui arriva sitôt que les jeux publics institués dans les principales villes, et dans les fêtes solennelles qui réunirent les divers états de la Grèce, donnèrent lieu à un nombre infini de victoires, dont les héros excitèrent l'admiration, sans éveiller l'envie, et dont la sculpture fut chargée de reproduire les images.

Cette cause me paraît avoir été une des plus actives de toutes celles qui opérèrent en Grèce l'émancipation totale du génie de l'imitation. Sans doute quelques statues avaient été précédemment élevées à des hommes célèbres ou à des princes. On a vu que Cypsélus, vers la 29e olympiade, avait fait exécuter sa statue colossale en or battu au marteau; mais comme les exemples de ces statues civiles ou honorifiques sont très-rares dans l'histoire de ces premiers temps, on peut croire qu'elles le furent aussi dans la réalité. Il est probable encore que leur style, sortant peu du genre des simulacres divins, avait dû influer faiblement sur la révolution qui se préparait dans l'imitation. J'ai peine à croire qu'elle ait commencé long-temps avant l'époque de la 50e olympiade, à laquelle concourent, pour l'art de la fonte, Théodore et Rhæcus; pour l'art de travailler le marbre, Dipœne et Scyllis; et pour la statuaire en ivoire, les artistes dont nous passerons tout-à-l'heure les travaux en revue.

Cette époque de la 50e olympiade, prise et entendue avec la latitude qu'il convient de donner à des époques de ce genre, est certainement une des plus remarquables dans l'histoire de la Grèce. Ce fut celle qui vit paraître Pythagore et tous ceux qu'on appela les Sages de la Grèce, la législation de Solon, et les premières découvertes dans les sciences. Un mouvement général fut alors imprimé aux esprits : les plus grandes entreprises furent tentées. Alors s'exécutaient les vastes travaux de Polycrate à Samos. Rhæcus y donnait le plan du célèbre temple de Junon, le plus vaste de tous ceux qu'Hérodote eût vus (2). Pisistrate jetait les fondements du temple de Jupiter Olympien à Athènes. Les grandes Panathénées venaient d'être instituées dans cette ville. L'or et les richesses de l'Asie avaient déja commencé à donner plus d'éclat au luxe religieux; les sanctuaires

(1) Plat. Hipp. Maj., au commencement. — (2) Herodot., lib. III, § 60.

des temples voyaient le bronze des anciennes offrandes remplacé par l'or des rois de Lydie. A cette époque aussi prenait naissance l'usage d'élever des statues aux vainqueurs dans les jeux publics.

Ce fut d'abord dans leur patrie ou dans leurs villes natales, que ces sortes de monuments leur furent consacrés. Mais bientôt, vers la 61ᵉ olympiade (1), l'usage d'ériger à Olympie les statues athlétiques fut introduit par Praxidamus d'Egine, vainqueur au combat du ceste, et par Rhexibius d'Opunte, Pancratiaste, qui consacrèrent eux-mêmes dans l'Altis les monuments de leur victoire. C'était deux statues de bois; l'une de figuier, l'autre de cyprès; cette dernière était d'un travail fort inférieur à celui de la première. Il ne faut pas toujours juger de l'ancienneté des statues d'Athlète élevées à Olympie, par la date des années où la victoire avait été remportée. Ainsi, quoiqu'on vît parmi les statues de l'Altis celle du spartiate Eutélidas, qui dans la 38ᵉ olympiade (2) avait remporté le prix de la lutte et du pantathle, on ne doit pas conclure de là, que ce monument ait précédé l'époque où l'on fixe le commencement de l'usage dont il s'agit. Fort souvent on n'élevait de semblables statues que long-temps après la mort des Athlètes. C'est ce que nous apprenons d'OEbotas, qui avait remporté le prix dans la 6ᵉ olympiade (3), et à qui les Achéens, par l'ordre de l'oracle de Delphes, dressèrent une statue dans la 86ᵉ.

Une des plus anciennes statues d'Athlète dont nous ayons connaissance, est celle qui fut érigée vers la 54ᵉ olympiade (4) dans l'*Agora* de Phigalie, en l'honneur du Pancratiaste Arrachion. Elle était de marbre; mais son style et sa composition, que Pausanias a fort bien caractérisés, vont être pour nous, dans l'histoire de l'époque de l'art que nous traitons, un point chronologique très-précieux. *Elle est* (dit-il) *du genre antique, ce que démontre, entre autres caractères, celui de sa composition,* τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι; *car ses pieds sont fort peu séparés l'un de l'autre, et ses bras descendent le long de ses flancs, jusqu'au-dessous des hanches.* Ne semble-t-il pas entendre la description d'une statue égyptienne, telle qu'on en voit dans tous les recueils d'antiques? Ainsi donc la sculpture en marbre n'avait pas encore, vers la 5o olympiade, osé isoler les membres, et détacher du bloc les extrémités des figures. Ce fait me semble très-propre à nous révéler l'état de l'imitation, avant l'époque où l'usage des statues athlétiques vint ouvrir aux artistes une nouvelle carrière, et dégager leur goût de l'entrave des formes consacrées par la religion. Lorsqu'on voit avec quelle rapidité l'art parcourut cette carrière, quels progrès fit l'imitation depuis la 50ᵉ olympiade jusqu'à la 75ᵉ, où Phidias parut, on ne peut s'empêcher d'attribuer à une cause très-puissante une si prompte révolution. Si l'on veut maintenant chercher cette cause dans les circonstances particulières à l'art, plutôt que dans les considérations générales de la politique, je doute qu'on en trouve une plus active, et qui ait, avec les faits connus, un rapport plus direct.

Si donc, vers la 50ᵉ olympiade, la statue, non d'une divinité, mais d'un athlète, était encore composée dans le genre des idoles égyptiennes, que devrons-nous penser du goût qui régna pendant les deux siècles qui remontent à l'origine des olympiades de Corœbus, époque qui sépare les temps historiques, de ceux où l'on manque des lumières de l'histoire et de la chronologie? Cette période de deux siècles est la plus reculée de toutes celles qui sont accessibles aux recherches archæologiques, et elle en fixe les vraies limites. C'est

(1) Pausan., lib. VI, cap. 18. — (2) *Ibid.*, cap. 15. — (3) *Ibid.*, cap. 3. — (4) *Id.*, lib. VIII, cap. 40.

tout au plus même si on peut la remplir par les élèves prétendus de Dédale; plusieurs de ceux qu'on a nommés ainsi semblent, comme on va le voir, se rapprocher plutôt que s'éloigner de la 50e olympiade. Cependant Winckelmann avait prétendu, en remontant au-delà des olympiades (1), reconnaître pour élèves de Dédale (dans le sens naturel du mot élève) cette série d'artistes dont quelques-uns, tels que Dipœne et Scyllis (2), sont évidemment séparés de leur prétendu maître par un intervalle de sept à huit siècles. Il est vrai qu'il a changé d'opinion sur le fait de ces deux artistes dans le second volume de son histoire (3). Mais nous verrons au paragraphe suivant, que l'idée de substituer Dédale de Sicyone à l'ancien Dédale, idée adoptée depuis par d'autres critiques, est totalement contredite par les faits les plus constants.

Lorsqu'on vient à vérifier de même les titres de tous ceux que Pausanias, le plus souvent sur les *ouï-dire* de chaque pays, donne pour avoir été des élèves de Dédale, on voit disparaître à l'égard de chacun d'eux jusqu'à la vraisemblance de cette opinion. On se persuade que les prétendus disciples ne purent exister que beaucoup de siècles après le maître; que très-modernes relativement à lui, mais toutefois très-anciens par rapport aux époques postérieures de l'art, ils furent ceux dont les ouvrages, marqués au coin du style primitif, occupèrent l'espace des deux siècles qui précédèrent l'école de Dipœne et Scyllis. C'est aux artistes de cette période que Pausanias attribue la plus haute antiquité. Il range ainsi dans cette classe, ἐν τοῖς μάλιστα ἀρχαίοις (4), Aristoclès, auteur de l'Hercule combattant une Amazone qu'on voyait à Olympie. *On ignore* (dit-il) *son âge, mais il doit avoir précédé celui où la ville de Zancle prit le nom de* Messène. Or cela indique seulement une époque antérieure à la 29e olympiade.

Il ne faut donc pas faire rétrograder au-delà des olympiades les ouvrages réputés pour être les plus anciens. Si, pendant ce long cours de siècles qui remonte ensuite depuis cette époque jusqu'à Dédale, l'état de l'imitation nous paraît être resté stationnaire en Grèce, nous ne devons pas y trouver cet effet plus étonnant que dans d'autres pays, tant que les causes dont on a rendu compte y exercèrent leur empire.

Le nom de Dédale aura été par la suite appliqué à tous ces ouvrages anonymes, enfantés durant cette nuit des temps, dont aucune tradition historique ne pouvait même jadis dissiper les ténèbres. L'ancien Dédale aura joué, dans l'opinion des Grecs, un rôle tout-à-fait semblable à celui que l'opinion religieuse des modernes fit jouer pendant long-temps à Saint-Luc, auquel on attribuait les plus vieux ouvrages de peinture, et tous ces tableaux noirs ou noircis par le temps, qui ne portaient et n'avaient conservé ni date ni nom. Saint-Luc eut aussi de prétendus élèves : ce qui signifie qu'avant l'école de Cimabué et de Giotto, au treizième siècle, il y avait eu des peintres si ignorants, que leurs noms n'avaient pu s'attacher à leurs tableaux.

Voilà tout ce qu'il est permis de penser des ouvrages antérieurs aux olympiades, et que l'on attribuait à Dédale. Quant à ceux qui, selon Pausanias, avaient eu pour auteurs ce qu'il appelle des élèves de Dédale, on se convaincra facilement que c'était des ouvrages très-postérieurs; et qu'ainsi le titre d'élève de Dédale fut une appellation banale, qui signifia simplement très-ancien sculpteur.

(1) Stor. dell' arte, tom. I, pag. 26, edit. de C. Fea. — (2) *Voy.* le paragraphe suiv. — (3) Stor. dell' arte, tom. II, pag. 167. — (4) Pausan., lib. V, cap. 25.

M. Heyne [1] a déja prouvé qu'on avait beaucoup trop reculé l'époque de Smillis d'Égine, réputé faussement l'auteur de cette statue de Junon à Samos, apportée, disait-on, d'Argos dans cette île par les Argonautes. Ce Smillis, selon Pausanias, était contemporain de Dédale, ἐςὶν ἡλικίαν κατὰ Δαίδαλον. Mais si l'on compare, à ce que dit Pausanias [2], les écrits [3] de Callimaque, et ceux que Clément d'Alexandrie [4] a tirés des auteurs Samiens, on voit que l'opinion du premier est tout-à-fait inadmissible. Samos à la vérité était habitée avant la guerre de Troie, mais elle ne fut civilisée qu'après la prise de cette ville. Homère n'en en a fait aucune mention; et, selon les historiens de Samos, dans Clément d'Alexandrie, la statue de Junon n'avait été érigée que cent quarante ans après la prise de Troie. Par conséquent Smillis, en le supposant auteur de l'antique idole de Junon, n'a pas pu être contemporain de Dédale. Mais si, comme je le pense, le sculpteur des figures des Heures en ivoire, dont on parlera au paragraphe VIII (*voy.* ci-après), et dont le nom s'écrit Ἔμιλος d'Égine, est le même que Σμίλις d'Égine, ce sera une raison de plus pour révoquer en doute cette haute antiquité, que ferait encore supposer l'exécution de l'ancienne idole de Samos : car le travail de l'ivoire en statue ne put être pratiqué avant le perfectionnement de l'art de mouler, dont on verra qu'il dépend, et qui fut dû nécessairement à Théodore et Rhæcus.

Le même anachronisme eut lieu à l'égard d'Endæus, qui passa pour élève de Dédale, Δαιδάλου δὲ μαθητὴς [5], et qui avait fait la Minerve colossale d'Érythrée, une des douze villes formant l'association Panionienne. Si cette colonie ne fut fondée, comme les autres, qu'en l'an 1130 avant notre ère, c'est-à-dire deux cents ans après l'époque de Dédale, peut-on présumer qu'avant la migration Ionienne, les pays occupés par les anciens habitants auraient connu les arts d'imitation, au point que les ouvrages d'Endæus paraissent avoir atteint? Nous devons à Pausanias la connaissance de trois statues de cet artiste, et aucune, comme on va le voir, n'annonce une haute ancienneté.

On voyait la première dans la citadelle d'Athènes [6]. C'était une Minerve assise, avec une inscription portant que *Callias l'avait consacrée*, et qu'*Endæus en était l'auteur*. Le seul fait de cette inscription annonce déja un âge fort éloigné de celui de Dédale. Mais le nom de Callias, qui, si l'on veut prendre le plus ancien personnage de ce nom [7], vivait au temps de Pisistrate, nous démontre qu'il faut placer Endæus dans l'école qui suivit la 50e olympiade.

La Minerve d'Erythrée du même artiste présente quelques particularités qui confirment cette opinion [8]. La statue à la vérité était en bois (ce qui n'est pas une preuve péremptoire d'un âge très-reculé), mais elle était très-colossale et assise sur un trône. Au-dessus de sa tête était le *Polus*, et des deux mains elle tenait un fuseau. Enfin Pausanias jugea qu'elle était d'Endæus, non-seulement au style de l'ouvrage, mais encore par les figures en marbre des Heures et des Graces qu'on voyait en avant. Or Pline [9] nous apprend que le travail du marbre ne commença à être pratiqué avec distinction que dans l'école de Dipœne et Scyllis.

(1) Heyn. Opuscul., tom. V, pag. 344. — (2) Pausan., lib. VII, cap. 4. — (3) Fragment. Callimachi CV. — (4) Clement. Alex., lib. I. — (5) Pausan., lib. I, c. 26. — (6) *Ibid.*, cap. 6. — (7) Herodot., lib. VI, cap. 121 *Voy.* la Généalogie de Callias, trad. de M. Larcher, tom. IV, pag. 468, dern. édit. — (8) Pausan., lib. VII, c. 5. — (9) Plin., XXXVI, cap. 4.

S'il paraît difficile de reconnaître dans tout cela un ouvrage qui aurait daté de quatorze siècles avant notre ère, on aura plus de peine encore à faire remonter si haut la Minerve Alea d'Endæus, toute entière d'ivoire, ἐλέφαντος διὰ πάντὸς πεποιήμενον (1), qu'Auguste enleva de la ville de Tégée, et qu'il plaça à Rome à l'entrée de son *forum*. Cet enlèvement indique un ouvrage d'art estimable. Une statue faite par un véritable élève de Dédale eût été regardée, sur-tout au temps d'Auguste, comme un œuvre informe, ἀτοπώτερον ἐς τὴν ὄψιν (*voyez* plus haut); et sans doute cet empereur n'eût pas eu la pensée d'en faire l'ornement de son *forum;* mais une particularité qui explique la raison de cet enlèvement, est que l'ouvrage était tout d'ivoire, chose assez rare dans ce genre de statues. Or cela même dépose de plus en plus contre l'extraordinaire antiquité de la Minerve *Alea*.

Il résulte de ces considérations qu'Endæus fut un des artistes postérieurs à la 50e olympiade.

Ce qui montre que les mots *élève* ou *école* de Dédale signifient simplement artiste, ou style d'une des périodes antérieures à l'entier développement de l'art, c'est l'incertitude même qui régnait sur le compte de Léarque de Rhégium, réputé par les uns élève de Dédale, et par les autres élève de Dipœne et Scyllis (2). Or, l'époque de ceux-ci est fixée, comme on le verra par Pline, et d'une manière incontestable, à la 50e olympiade. Celle de Léarque, auteur du Jupiter en *sphurelaton* de Sparte, semble, d'après ce qu'on a vu plus haut, avoir précédé l'âge de Théodore et Rhæcus, qu'on fixe par le règne de Polycrate à la 40e olympiade. Léarque ne fut donc réputé de l'école de Dédale, que parce qu'il appartint par son style à la primitive école, celle qui précéda l'école de Dipœne et Scyllis. Voilà ce que doit signifier ici le mot *école de Dédale*.

Du reste, il ne faut pas s'imaginer que dans le cours naturel des choses, et lorsque l'art se développe de lui-même, sans le secours de modèles étrangers, les changements de style et de manière arrivent par des transitions brusques et tranchantes. Le goût de ce qu'on appela l'école de Dédale, et aussi de l'ancienne école attique, se perpétua sans aucun doute dans beaucoup de parties, sous l'école suivante. C'est ainsi que la manière de Giotto est encore sensible dans les ouvrages du quinzième siècle, quoique les peintres de ce siècle soient fort supérieurs à ceux du treizième. On doit conclure à-peu-près la même chose d'une réflexion faite par Pausanias, sur le compte d'Onatas d'Egine, dont l'âge bien connu ne peut guère être porté plus haut que la 70e olympiade (3), mais dont le style, ainsi que celui de ses contemporains Callon et Égésias (4), tenait encore à la manière de l'école antérieure. Après avoir parlé d'un Hercule colossal en bronze, qu'on voyait de cet artiste à Olympie, l'écrivain voyageur ajoute, qu'il ne jugeait Onatas (5) inférieur à aucun de ceux qui suivirent l'école de Dédale et l'école attique (sans doute l'ancienne) : οὐδενὸς ὕςερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ Ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ. Il est clair qu'ici le mot *Dédale* n'est qu'une dénomination fictive qui signifiait l'ancienne école de sculpture.

École n'est donc qu'un mot qui désigne en général une certaine méthode, une façon particulière de voir, de sentir et de faire. Ainsi l'on a pu appeler *élèves de Dédale*, des artistes qui n'eurent jamais avec lui le moindre rapport, mais dont les ouvrages étaient

(1) Pausan., lib. VIII, cap. 46. — (2) *Id.*, lib. III, cap. 17. — (3) *Id.*, lib. VIII, cap. 42. — (4) Quintil., lib. XII, cap. 10. — (5) Pausan., lib. V, cap. 25.

plus ou moins empreints du caractère de la manière primitive. C'est dans ce sens qu'il y eut une école de Dédale; et ce sens me paraît le plus propre à concilier toutes les difficultés chronologiques qu'on rencontre en cette matière.

L'école de Dédale, pour ce qui regarde le mécanisme de l'art, fut celle qui travailla particulièrement en bois; qui ne connut, dans les ouvrages métalliques de la toreutique, d'autre méthode que celle du *sphurelaton,* et ne pratiqua d'aucune manière la sculpture en marbre. Nous avons déja vu que le travail de l'ivoire en ornement avait dû y être le résultat de l'habileté dans l'art de façonner les bois. Hésiode a fait entrer l'ivoire dans les matières qui composèrent les bas-reliefs imaginaires de son bouclier, λευκῷ τ' ἐλέφαντι ἠλέκτρῳ τ' ὑπολαμπὲς, etc. Le coffre de Cypsélus, qui appartient à cette école, nous a fait voir dans ses bas-reliefs un assemblage d'ivoire, de cèdre et d'or.

S'il est malaisé de décider en thèse générale lequel, dans la sculpture, dut avoir la priorité, de ce qu'on appelle bas-relief, ou de ce qu'on entend par ronde-bosse, rien n'est plus facile au contraire à déterminer dans la sculpture en ivoire. Il est évident que c'est par le bas-relief qu'on a dû commencer à traiter avec cette matière l'imitation du corps humain. La statuaire en ivoire devait dépendre, quant au mécanisme, du perfectionnement de l'art du moulage, lequel naquit indubitablement avec le véritable art de fondre les statues, et dut constituer l'invention de Théodore et Rhæcus. Le peu d'étendue des morceaux que fournit l'ivoire, la difficulté de les assembler et de les façonner pour la *ronde-bosse,* tout montre qu'on s'exerça long-temps en petits sujets sur des surfaces planes, qui dans ces temps reculés passaient pour des tableaux. On ne saurait croire qu'à une époque où les statues étaient formées de bois peints et d'étoffes réelles de diverses couleurs, l'artiste xyloglyphe ait été plus reservé dans le mélange des substances qui pouvaient donner au bas-relief l'apparence d'une peinture. Cette seule habitude aurait fait introduire l'ivoire comme moyen naturel de feindre la couleur du corps humain, dans les compositions glyphographiques qui précédèrent l'époque de Dipœne et Scyllis.

PARAGRAPHE VI.

De l'école de Dipœne et Scyllis. — Des statues d'ivoire dans cette école. — Deuxième époque de l'art en ce genre.

Si ce que j'ai appelé l'*école de Dédale* peut paraître un abus de l'acception de ce mot, puisqu'ici le maître ne put évidemment avoir les élèves qu'on lui suppose, il n'en sera pas ainsi de l'école de Dipœne et Scyllis, la première qui, à prendre ce mot sous le rapport d'enseignement, ou de la communication qu'un maître fait de son goût à ses disciples, me paraît avoit eu en Grèce de la consistance, de la durée et de l'éclat.

Je ne saurais, sur la manière d'entendre le mot *école,* et sur l'emploi de ce mot, adopter l'opinion du célèbre Lessing (1). Selon lui, il n'y aurait pas eu beaucoup d'écoles en Grèce. Il blâme Winckelmann d'avoir parlé des écoles d'Égine et de Corinthe; d'avoir appelé de

(1) Lessings Schriften, tom. X. Amerk. zu Winkelm. geschichte der Kunst des Alterth., pag. 253.

ce nom, les lieux où un grand nombre d'artistes avaient produit beaucoup d'ouvrages. Il prétend que les renseignements de Pline auraient dû servir de point de vue exclusif, et que cet auteur ne cite que deux écoles, l'Helladique et l'Asiatique (1), jusqu'à ce que le peintre Eupompe de Sicyone, ayant opéré une division dans la première, l'école helladique fut subdivisée en sicyonienne et en attique. Mais Lessing me paraît s'être d'autant plus mépris sur cet objet, qu'il s'agit dans Pline uniquement d'écoles de peinture, et non de l'enseignement de l'art en général, particulièrement sous le rapport de la sculpture.

Le mot *école,* selon sa signification moderne, pouvant exprimer toute différence sensible dans la manière ou le goût de l'imitation, soit que cette différence ait pour cause les temps, soit qu'elle soit due aux lieux, soit que quelque maître particulier en soit l'auteur, je ne vois pas pourquoi ces variétés de goût que les écrivains anciens nous ont fait observer, comme ayant tenu aussi jadis à l'une ou à l'autre de ces trois causes, ne s'exprimeraient pas de même par le mot *école.* Si Pausanias, passant en revue un très-grand nombre de statues de tout âge, de tout pays, et de toutes sortes d'artistes, fait naître l'idée de plusieurs styles divers, faciles à reconnaître, et qui se désignaient d'eux-mêmes par le nom de leurs siècles, de leurs pays, ou de leurs premiers auteurs, je ne trouve là aucun sujet de contradiction avec Pline, ni aucun motif pour s'abstenir d'appeler du nom *d'école,* ces manières de faire en sculpture, parce que Pline n'en a point parlé.

Lessing (2) refuse, par exemple, le nom d'école au style Éginète, et il pense que ce mot « n'est qu'une dénomination propre à distinguer quelques anciens ouvrages qui avaient « été faits long-temps avant l'établissement de toute espèce d'école ». En l'accordant, toujours sera-t-il vrai que ces anciens ouvrages, faits selon τρόπον τῆς ἐργασίας Αἰγινητικῆς, doivent avoir été différents de ceux qui étaient sortis, ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ Ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ. Or, pourquoi une telle différence ne serait-elle pas aussi une différence de pays, et par conséquent une physionomie d'école locale? Qui nous dira encore si, vers les siècles du perfectionnement de l'art, ce style d'école ne s'est pas perpétué dans les ouvrages d'un travail beaucoup plus achevé, comme on pense l'avoir montré (Partie I, paragr. IV).

Enfin je ne peux me dispenser de combattre la dernière proposition de Lessing, qui prétend (3) « qu'on ne doit entendre le mot *école,* ni s'en servir dans son vrai sens, « avant l'époque où l'art parvint à une certaine perfection, où les maîtres travaillant sur « de solides principes, chacun d'eux opéra d'après ceux qui lui étaient particuliers. » Le vrai et le seul sens d'*école,* selon Lessing, serait tel, qu'on ne pourrait appliquer ce mot qu'à une réunion d'artistes formés par les plus grands maîtres, dans les plus beaux temps de l'art perfectionné. Mais il y a évidemment excès dans cette façon d'entendre la chose. On avouera qu'*école,* pris comme le veut Lessing, signifie école par excellence, et qu'on en use ainsi lorsqu'on veut désigner une réunion d'artistes formés par un maître célèbre, et travaillant d'après son goût et ses principes. C'est sans doute dans ce sens qu'on oppose l'école de Raphaël à celle de Michel Ange, qu'on dit l'école des Carraches. Mais ne dit-on pas aussi l'école de Perugin, l'école de Masaccio, qui précédèrent Raphaël et Michel Ange? Il doit suffire qu'un artiste ait influé sur le goût de son siècle par l'ascendant de son talent, pour qu'on puisse l'appeler chef d'école. Il doit suffire qu'une manière de faire, τρόπος τῆς ἐργασίας, fasse distinguer les ouvrages d'un siècle et d'un pays,

(1) Plin., lib. XXXV, c. 36. — (2) Lessing Schriften, t. X, Amerk. zu Winckelm. geschichte, p. 253. — (3) *Ibid.*

des ouvrages d'un autre siècle et d'un autre pays, pour qu'on puisse caractériser, par le nom d'école, ce genre et cette manière. Ainsi l'on dit *l'école hollandaise*, *l'école vénitienne*, *l'école du quinzième* et *l'école du seizième siècle*.

D'après cela, loin de penser que Winckelmann puisse être blâmé pour avoir compté une école de plus que Pline, je suis porté à croire qu'il serait facile d'établir, daus l'universalité de l'histoire de l'art chez les anciens, de bien plus nombreuses divisions d'écoles, et cela d'après les notions les moins équivoques. Si l'on voulait les classer d'après l'indication des lieux, on compterait l'école égyptienne (1), l'école phénicienne (2), l'école tyrrhénienne (3), l'école éginète (4), l'école asiatique (5), l'école helladique (6), l'école ionique (7), l'école attique (8), l'école sicyonienne (9), celles de Crète (10), de Corinthe (11), de Rhodes (12), d'Aphrodisium en Carie (13). En suivant la distinction des temps et la désignation des personnes, on pourrait énumérer l'école dédalienne (14), l'ancienne école attique (15), l'école de la peinture monochrome (16), celle de la peinture linéaire (17), les écoles de Dipœne et Scyllis, de Phidias, de Lysippe, de Praxitèles, etc.

Il serait facile de prouver que chacune de ces écoles, d'après les renseignements de l'histoire de l'art, fut remarquable par une propriété ou une variété de manière, de style et de goût, et que leurs ouvrages étaient distingués par les connaisseurs de la même façon et avec la même facilité, qu'on distingue aujourd'hui l'ouvrage d'un siècle, d'un maître, ou d'une nation, des ouvrages d'un autre âge, d'un autre artiste, ou d'un autre pays.

Mais cette digression m'écarterait trop : je reviens à l'école de Dipœne et Scyllis.

Pline (18) a fixé avec beaucoup de détails et de précision l'époque où ils fleurirent. « Les « premiers (dit-il) qui se distinguèrent dans la sculpture en marbre furent Dipœne et « Scyllis, nés dans l'île de Crète, au temps de l'empire des Mèdes, et avant l'avénement « de Cyrus au trône de Perse, c'est-à-dire vers la 50e olympiade. Ces deux artistes s'éta« blirent à Sicyone, qui fut long-temps la patrie de tous les genres de travaux en métal. « Là, ils entreprirent, en vertu d'un marché authentique, les statues de certaines divinités. « Elles n'étaient point encore terminées que, blessés par quelque injustice, ils se retirèrent « chez les OEtoliens. Leur départ fut immédiatement suivi à Sicyone d'une stérilité qui « produisit la famine et une grande désolation. Apollon Pythien, consulté sur les moyens « de faire cesser ce fléau, répondit qu'on en serait délivré, si Dipœne et Scyllis termi« naient les statues qu'ils avaient commencées. Ce qu'on obtint d'eux à force de prières. « Ces figures étaient celles d'Apollon, de Diane, d'Hercule et de Minerve. Cette dernière, « dans la suite, fut frappée de la foudre. »

Les ouvrages de ces artistes étaient très-nombreux en Grèce. Ambracie, Argos et Cléonée, dit Pline (19), en étaient remplies. Les statues de leur école ou de leurs élèves ont été décrites par Pausanias, et l'époque qu'il assigne à plusieurs d'entre eux, tels que Tecteus et Angélion (20), est postérieure à la 50e olympiade. Comment se fait-il qu'il ait pu avancer

(1) Pausan., lib. VII, cap. 5. — (2) *Ibid.* — (3) Strab., lib. XVII, pag. 806. Quintil. *de Orator.*, lib. 12, cap. 10. — (4) *Voyez* ci-dessus, Partie I, paragr. IV. — (5) Plin., lib. XXXV, pag. 694. — (6) *Ibid.* — (7) *Ibid.* — (8) *Ibid.* — (9) Plin. lib. XXXV, pag. 694, et lib. XXXVI, pag. 724. — (10) Pausan., lib. VIII, cap. 53. — (11) Plin., lib. XXXIV, pag. 640. — (12) *Id.*, lib. XXXIV et XXXV. — (13) Museo Pio Clementino, tom. VII, pag. 96. — (14) *Voyez* le paragr. précédent. — (15) Pausan., lib, V, cap. 25, *in fine*. — (16) Plin., lib. XXXV, pag. 682. — (17) Plin., *ibid.* — (18) Plin., lib. XXXVI, cap. 4. — (19) *Ibid.*, cap. 5. — (20) Pausan., lib. II, c. 32; lib. VII, cap. 18.

ailleurs, sans s'apercevoir de l'anachronisme, que l'on faisait Dipœne et Scyllis non-seulement élèves de Dédale, mais fils de la fille de Gortyne son épouse (1), μαθητὰς δὲ εἶναι Δαιδάλου σφᾶς, οἱ δὲ καὶ γυναῖκα τὴν Γόρτυνος ἐθέλουσι λαβεῖν Δαίδαλον, καὶ τὸν Δίποινον, καὶ Σκύλλιν ἐκ τῆς γυναικὸς οἱ ταύτης γενέσθαι. Il paraît que Pausanias n'avait fait aucune recherche sérieuse sur la chronologie des artistes du premier âge, et qu'ayant recueilli sur le compte de Dédale, et sans aucune critique, les traditions locales, telles qu'on les lui présentait, il ne s'occupa ni de les rectifier, ni de les faire concorder entre elles.

Mais lui-même nous fournit, comme on le verra par les ouvrages et par les élèves de Dipœne et Scyllis, des preuves si convaincantes de l'anachronisme dont il s'agit, que quelques critiques, du nombre desquels est Winckelmann (*voy.* le paragr. précédent), ont imaginé de substituer au nom de l'ancien Dédale, fils d'Eupalamus, le nom de Dédale de Sicyone. Cette opinion ayant été embrassée depuis par des écrivains (2) et des chronologistes célèbres, je dois montrer que ce remplacement de nom, est une erreur substituée à une erreur. 1° L'âge de Dédale de Sicyone est fixé d'une manière générale par l'espèce même de ses ouvrages, entre lesquels on compte plus d'une statue d'Athlète à Olympie (3); ce qui indique au moins une époque postérieure à la 60e olympiade (*voyez* Paragraphe V). 2° Dédale de Sicyone fit dans l'Altis un trophée pour célébrer la victoire remportée par les Éléens sur les Lacédémoniens (4). Or le combat des Éléens contre Agis eut lieu l'an 4 de la 91e olympiade. 3° Selon un passage de Pausanias (5), Dédale de Sicyone fut fils de Patrocle, et nous voyons chez Pline que Patrocle figure parmi les statuaires de la 95e olympiade (6). Ainsi nul moyen de faire concorder l'époque de Dipœne et Scyllis avec celle de ce second Dédale, qui parut au moins 150 ans après eux. S'il fallait même choisir ici entre les deux Dédales, ce qu'on a dit de la longue durée de l'école du premier, c'est-à-dire de son goût, porterait plutôt à croire que Dipœne et Scyllis auraient tenu par leur manière à cette école, c'est-à-dire qu'ils auraient rappelé dans leurs ouvrages quelque chose de cette ancienneté, que les opinions religieuses ont tant d'intérêt à conserver, et qu'elles perpétuent le plus long-temps qu'il est possible.

L'ancienneté, en fait de culte, n'est pas seulement un motif d'orgueil, elle est encore pour une religion le gage le plus sûr de sa durée. Plus une croyance a subsisté, plus elle a acquis de moyens pour subsister encore. Le temps, qui chaque jour enlève quelque partie des ouvrages humains, semble au contraire ajouter chaque jour aux objets du culte une consistance nouvelle; c'est qu'il ajoute en effet de nouveaux suffrages à l'opinion reçue, et qu'en fait d'opinion, des suffrages sont des forces. Voilà pourquoi les statues les plus antiques étant devenues les plus anciens dépositaires de la croyance, on dut chercher à faire remonter au plus haut dans l'antiquité, les dates des idoles postérieures, à cacher de plus en plus leur origine dans la nuit des temps. Il n'y a point de religion dont l'intérêt ne soit de passer pour éternelle. Or, cacher son commencement, c'est déja lui donner un point de ressemblance avec l'éternité. Toute statue remarquable par un style informe et l'absence de tout art, était regardée comme n'ayant pas eu d'auteur (ἀχειροποίητος), comme étant descendue du ciel. On contrefit d'abord ces caractères dans les premiers simulacres.

(1) Pausan., lib. II, cap. 15. — (2) M. l'abbé Barthélemy, Voyage du jeune Anacharsis, tom. III, pag. 404 et 494. M. de Sainte-Croix, dans son Canon Chronologique. — (3) Pausan., lib. VI, cap. 3. — (4) *Ibid.*, cap. 2. — (5) *Ibid.*, lib. V, cap. 3. — (6) Plin., lib. XXXIV

Lorsqu'ensuite l'art eut dégrossi par degrés leur masse, on eut soin d'attacher aux copies les traditions qui pouvaient les faire regarder comme une émanation de leurs originaux. L'instinct religieux enseignait à puiser toujours dans le passé les titres et les noms des objets plus récents. Ainsi Dédale se survécut d'âge en âge; et lorsqu'il ne fut plus possible de le perpétuer par des ouvrages supposés, on le perpétua dans des élèves imaginaires.

Voilà sans doute ce qui fit croire et répéter que Dipœne et Scyllis étaient de l'école dédalienne. Ils en étaient peut-être dans le sens déja développé; c'est-à-dire qu'il subsistait encore dans leur manière et dans celle de leurs élèves, quelques caractères de ce style *simple*, ἁπλᾶ ἔργα, reste du genre inimitatif et sans art des siècles précédents, et dont les statues de l'*Hæreum* d'Olympie nous montreront encore quelques traces (*V.* Parag. VIII).

Mais Dipœne et Scyllis parurent à une époque où la révolution, dans le goût de l'imitation, ne pouvait manquer d'être l'effet des principes d'activité qui influèrent alors sur tous les arts (*voyez* le paragraphe précédent). Déja avant eux, c'est-à-dire (d'après le calcul des générations établi par la généalogie de Bupalus) (1) vers la 40e olympiade, l'art de la sculpture en marbre avait fait les premiers pas, puisque Malas, Miciades et Anthermus de Chio, ancêtres de Bupalus, s'étaient acquis de la réputation par des ouvrages en marbre. Les travaux de la fonte et du moulage, perfectionnés par Théodore et Rhæcus, avaient donné un nouvel essor à la statuaire en bronze. Les entreprises de la toreutique ou de la sculpture sur métaux étaient depuis long-temps sorties du cercle étroit de l'orfévrerie, et du travail des meubles et des armures. Gitiadas, dont l'époque nous est révélée par Pausanias (2), avait, bien des années auparavant, revêtu de bas-reliefs en bronze le temple de Minerve Chalciœcos à Sparte. Batyclès de Magnésie, dont l'époque sera fixée plus bas entre la 50e et la 60e olympiade, exécutait, au temps de Dipœne et Scyllis, le trône d'Apollon à Amyclée, et y mettait en œuvre toutes les ressources de la toreutique. La grande ressemblance qui règne, comme on le verra, entre toutes les parties de ce trône et celui de Jupiter à Olympie, autorise à penser que le travail de l'ivoire ne fut pas étranger aux compositions de Batyclès. L'ivoire avait été depuis long-temps travaillé en bas-relief, et toutes les connaissances qui pouvaient conduire à l'emploi de cette matière en grandes statues, étaient alors acquises.

A en juger par ce qui nous reste des monuments historiques de l'art, c'est à Dipœne et Scyllis, et à leur école, que sont dues les premières statues d'or et d'ivoire, ouvrages dont le genre, jusqu'alors inconnu, ouvrit à la statuaire cette nouvelle carrière, qu'il a été donné aux Grecs seuls de parcourir, et dans laquelle ils n'ont eu ni rivaux, ni suivants.

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 5. — (2) Un ouvrage dont Pausanias a fait deux fois mention, nous donne lieu de conclure qu'on ne peut pas faire remonter l'âge de Gitiadas plus haut que la 14e olympiade. Pausanias (lib. III, cap. 18) parle des deux trépieds qu'on voyait de cet artiste à Amyclée, car le troisième était de Callon d'Egine. Ces trois trépieds, qu'il ne faut pas confondre avec dix autres qu'il cite immédiatement avant, comme antérieurs à la guerre de Messénie, étaient ornés, le premier de la statue de Vénus, le second de celle de Diane; sur le troisième était Proserpine. C'est dans le même ordre et avec les mêmes termes que Pausanias (lib. IV, cap. 14) parle de ces trépieds; mais il ajoute qu'ils furent faits *des dépouilles*, ἀπὸ τῶν λαφύρων, ce qui indique l'époque qui suivit une des guerres de la Messénie. Or, à prendre la plus ancienne de ces guerres, Pausanias dit (lib. IV, cap. 13) qu'elle avait fini l'an 1er de la 14e olympiade. Si la guerre, dont le butin donna lieu à l'exécution de ces trépieds, avait été la seconde, l'époque de Gitiadas se reporterait à la 28e olympiade

Si nous avons avancé (Partie I, paragr. III) comme probable que les accessoires et les détails rapportés en compartiments de la Diane d'Ephèse étaient d'ivoire, c'est moins d'après aucune notion positive, que d'après le renseignement du consul Mutianus sur la nature de la fabrication de la statue, et aussi par l'analogie des copies qui en furent faites postérieurement en marbre blanc et noir. Du reste, quand on prétendrait que cette antique idole fût d'ivoire, il ne faudrait pas la regarder pour cela comme appartenant à la statuaire, mais seulement au travail du bas-relief en cette matière.

Il paraît que Dipœne et Scyllis ne l'employèrent aussi qu'en détails accessoires dans le temple des Dioscures à Argos. Ils y avaient représenté Castor et Pollux, leurs enfants Anaxis et Mnasinoüs, et Hilaire et Phœbé, mères de ceux-ci. Ces figures formaient probablement un certain ensemble de composition, et ce qu'on pourrait appeler une sorte de groupe, tels que l'on verra (Partie V^e) qu'il s'en trouvait dans la plupart des principaux temples. L'ouvrage, ainsi que sa description le donne à entendre (1), était presque en entier composé d'ébène (τὰ μὲν πολλὰ ἐβένου, est-il dit particulièrement des chevaux de Castor et Pollux), et l'ivoire n'y entrait que pour la moindre partie, ὀλίγα δὲ καὶ ἐλέφαντος πεποίηται.

Ces statues sont les plus anciennes de toutes celles où nous trouvons l'ivoire employé. J'ai déja montré que la Minerve *Alea* d'Endæus ne put être qu'un ouvrage très-postérieur à Dipœne et Scyllis. Tout au plus peut-on réputer cet artiste contemporain des statuaires en or et ivoire, qui firent partie de l'école dont je parle, et qui furent Tecteus, Angelion, Dontas, Doriclidas, Médon, Théoclès, Onatas (2). Les noms de ces statuaires se rattachant ou à des ouvrages, ou à des faits qui ont une date positive, et qui se confirment réciproquement, je ne me livrerai à aucune recherche particulière, ni sur leur époque, qui nous est clairement désignée, ni sur les autres ouvrages qu'on leur attribue. Je me contenterai de faire connaître celles de leurs statues en or et ivoire, qui se trouvaient réunies avec quelques autres du même genre, exécutées par des artistes du même âge, dans l'Hæreum d'Olympie, monument qui va d'abord occuper quelques instants notre attention.

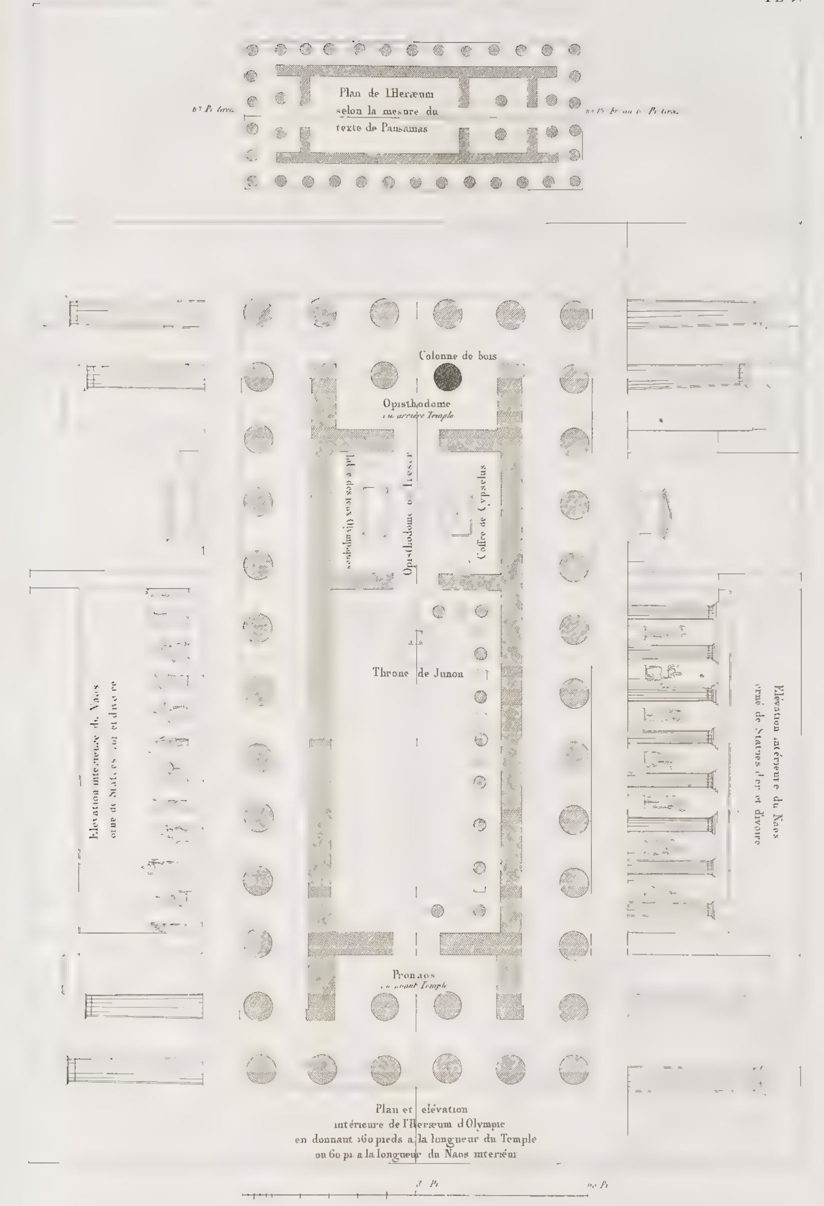
PARAGRAPHE VII.

De l'Heræum d'Olympie.

L'Heræum, c'est-à-dire le temple de Junon à Olympie, où nous allons voir les plus anciens ouvrages de la statuaire chryséléphantine, nous offre trois points de critique négligés jusqu'ici par les commentateurs, et dont la discussion ne saurait être étrangère à nos recherches (3). Le premier a rapport au degré d'ancienneté de ce temple; le second a pour objet de dévoiler une erreur de mesure dans la dimension que le texte de Pausanias donne à l'édifice; le troisième regarde l'espèce particulière de destination qui paraît lui avoir été affectée.

1° *Du degré d'ancienneté du temple.* — L'Heræum d'Olympie aurait été sans aucun doute un des plus antiques monuments de la Grèce, si l'on pouvait croire que l'édifice existant au second siècle de notre ère, fut identiquement celui dont les Eléens attri-

(1) Paus., lib. II, cap. 22. — (2) *Id.*, lib. V, cap. 25. — (3) *Ibid*, cap. 16.



RESTITUTION DE L'HERÆUM D'OLYMPIE,

pour démontrer une erreur de mesure dans le Texte de Pausanias

buaient la fondation aux Scilluntiens, habitants des villes de la Triphylie (province voisine de l'Elide), dans la huitième année du règne d'Oxylus (1), premier roi de l'Elide. Ce prince était fils d'Hémon (2) et petit-fils de Thoas, qui avait accompagné les fils d'Atrée au siège de Troie. En fixant la prise de cette ville à l'an 1270 avant notre ère, le temple aurait eu, lorsque Pausanias le vit, treize à quatorze siècles d'antiquité.

Or, à une époque aussi reculée, on ne connaissait guère d'autre construction que la construction en bois, ce dont témoigne un édifice formé de colonnes de bois, qu'on prenait à Elis pour un tombeau, et qu'on donnait sans preuve pour le monument d'Oxylus (3). C'était en colonnes de bois qu'était construit ce temple antique de Tégée, dont on faisait auteurs Agamèdes et Trophonius, et que l'empereur Adrien (4) fit renfermer avec un soin religieux dans un nouveau temple qu'on bâtit tout alentour.

Les Grecs, en conservant les premiers monuments de leur religion et de leur histoire, nous ont aussi transmis, sans y penser, les notions les plus certaines sur la génération de leurs arts. En allant du grand autel au temple de Jupiter à Olympie (5), on voyait, sur la gauche, quatre colonnes soutenant un petit comble, sous lequel se conservait, au milieu d'une armature qui en protégeait la caducité, une colonne de bois, seul reste échappé au feu du ciel dont avait été consumé le palais d'OEnomaüs, roi de Pise. Cette colonne est propre à nous donner l'explication d'un objet tout-à-fait semblable, qu'on voyait dans l'opisthodome de l'Heræum, et dont, sans ces rapprochements, il serait fort difficile de rendre raison.

Opisthodome signifie quelquefois dans les temples une pièce intérieure, prise sur la longueur du Naos, qui servait de trésor ou de dépôt aux offrandes et aux richesses du temple. Du nom de cette pièce, placée après le Naos, est venu le nom donné généralement au trésor public. Mais le mot *opisthodome*, qui ne signifie rien autre chose que derrière du temple, désignait aussi, par opposition au Pronaos, cette partie des vestibules qui lui correspondait, et se composait, comme lui, avec une parfaite symmétrie, du mur où était la porte, des murs latéraux des antes, et le plus souvent de deux colonnes en avant. L'opisthodome n'est alors qu'une portion du *posticum*, comme on peut le voir avec ses deux colonnes, sur le plus grand nombre des plans de temples périptères. L'un des deux opisthodomes n'exclut pas l'autre dans le même monument; si l'on peut conclure des deux colonnes dont nous allons parler, qu'elles faisaient partie du *posticum* extérieur dans le temple de Junon, il est permis de croire, d'après un passage de Dion Chrysostome (6), qui place le coffre de Cypsélus dans l'opisthodome de ce temple, qu'il s'agit là de la pièce servant de trésor. Ce lieu clos et intérieur convenait beaucoup mieux pour conserver une telle curiosité, que l'autre qui de sa nature était exposé aux injures de l'air.

Pausanias (7) nous apprend donc que dans cet opisthodome il y avait deux colonnes, dont l'une était de bois, ἐν δὲ τῷ ὀπισθοδόμῳ δρυὸς ὁ ἕτερος τῶν κιόνων ἐςί. Or, pourquoi là une colonne de bois? Ne pourrait-on pas inférer, des exemples précédents, que c'était un souvenir de la construction du temple primitif, que ce monument avait été religieusement conservé là, pour témoigner du goût régnant et de la matière en usage dans les premiers siècles?

(1) Pausan., lib. II, cap. 16. — (2) *Ibid.*, cap. 3. — (3) *Ibid.* lib. VI, cap. 24. — (4) *Ibid.*, lib. VIII, cap. 10. — 5) *Ibid.*, lib. V, cap. 20. — (6) Dion. Chrys. Orat. X, pag. 163. — (7) Pausan., lib. V, cap. 16.

En tout cas, cette notion précieuse prouve que le reste de l'édifice, au temps de Pausanias, n'était pas de bois : par cela même, qu'elle donne à penser que cette colonne étant un reste du premier temple, ce temple avait été primitivement en bois; elle autorise aussi à croire que le temple décrit par Pausanias avait été rebâti en pierre dans des temps postérieurs.

Ce qu'en dit cet écrivain suffirait pour le prouver, puisque, selon lui, il était périptère (1), κίονες δὲ περὶ πάντα ἑστήκασιν αὐτόν, et qu'il était d'ordre dorique, ἐργασία μὲν δή ἐστι τοῦ Δωρίου, caractères qui nous forcent de le considérer comme semblable à tous les temples bâtis dans le genre et selon le goût de l'art perfectionné.

Nous manquons sans doute d'autorités péremptoires pour affirmer ou pour nier qu'au siècle de la guerre de Troie, les ordres de l'architecture aient été déja connus et fixés; que l'ordre dorique sur-tout ait existé alors avec les caractères qui le constituent. Mais il est probable que cet âge reculé, qui fût l'âge de la construction en bois, ne put pas être celui qui réduisit en système les formes de l'art de bâtir. Tout ce qu'on peut se permettre d'en croire, c'est qu'à cette époque commençait à se régulariser le modèle que le principe de la charpente préparait au génie imitateur des siècles suivants. Il n'appartint qu'à la construction en pierre, lorsqu'elle fut substituée à la bâtisse en bois, de fixer l'art et d'en constituer les modes. Si l'Heræum décrit par Pausanias était du mode dorique, et si le temple originairement fut en bois, il faudra dire de celui-ci qu'il ne fut pas dorique, et de l'autre qu'il n'était pas si ancien qu'ont paru le croire quelques critiques (2).

Pour attribuer à ce temple la haute antiquité que je lui conteste, on alléguerait en vain ce que dit Pausanias, qu'on ne se souvenait plus du nom de l'architecte qui l'avait bâti, τὸν δὲ ἀρχιτέκτονα ὅστις ἐγένετο οὐ μνημονεύουσι. D'abord Pausanias fait la même remarque sur un si grand nombre d'ouvrages, qu'on aurait très-tort de prendre l'ignorance où l'on était du nom de l'artiste, pour une preuve irrécusable de l'ancienneté du temps où il aurait vécu. Mille raisons autrefois, comme dans les siècles modernes, ont pu faire rester dans l'oubli, ou en tirer très-fortuitement les auteurs de plus d'un genre d'ouvrages. Il me semble ensuite que l'observation de Pausanias dépose plutôt contre l'antiquité prétendue de l'édifice : car s'il avait daté du siècle de la guerre de Troie, il eût été trop naturel d'ignorer le nom de l'architecte, pour faire de cette ignorance le sujet d'une remarque. Excepté Dédale, Agamédes et Trophonius, dont l'existence était enveloppée de fables, on ne connaissait pas d'architecte dont le souvenir eût pu remonter si haut. Aussi notre écrivain n'a-t-il point eu l'idée de s'enquérir du nom de celui qui avait bâti à Træzène le temple consacré par Pithée à Apollon Thearius, le plus ancien, dit-il, de tous ceux qu'il eut connu, ἔστι δὲ ὧν οἶδα παλαιότατον (3). L'oubli du nom de celui qui avait bâti l'Heræum d'Olympie, indiquera seulement, ou que ce n'avait pas été un homme fort renommé de son temps, ou que l'édifice, sans être d'une si grande antiquité, avait pu dater du siècle qui précéda la guerre des Perses, et qui fut celui de Dipœne et Scyllis.

Il n'est pas probable non plus que l'époque de sa construction ait été postérieure à celle qui vit élever le temple de Jupiter à Olympie. Pausanias le donne assez à con-

(1) Pausan., lib. V, cap. 16. — (2) D'Hancarville. Recherches sur l'Origine, etc. des arts de la Grece, t. II. pag. 289. — (3) Paus., lib. II, cap. 31.

naître (1), lorsqu'il raconte, d'après le récit d'Aristarque Exégète à Olympie, que, du temps de ce dernier, en restaurant les combles du temple de Junon, on avait trouvé, entre le toit et le plafond, le squelette d'un hoplite desséché. On pensa que ce dut être un de ces Eléens qui, lors de la bataille livrée dans l'Altis contre les Lacédémoniens, avait combattu du haut des temples, et qui, percé de traits, avait été expirer sous les combles de l'édifice. Or, comme ce fut Agis, fils d'Archidamas, qui commanda les Lacédémoniens dans cette guerre, rien de plus facile que d'en connaître la date. Elle se trouve fixée avec la plus grande précision par Pausanias lui-même (2) Après avoir raconté l'issue de ces hostilités, il dit que, la paix faite, Agis tourna ses armes contre l'Attique, et commença par bâtir et fortifier Décélie. Ce fait, rapporté aussi par Thucydide (3), tombant dans la troisième année de la 91e olympiade, ne permet pas de trop rabaisser la date de l'édifice.

2° *De la dimension de l'Heræum.* — Pausanias, si l'on en croit son texte, ne porte la longueur du temple de Junon qu'à 63 pieds (μῆκος δε εισι τοῦ ναοῦ πόδες τρεῖς καὶ ἑξήκοντα); ce qui indiquerait un temple d'une très-petite dimension. Selon cette mesure, qu'il faut réduire à un peu moins de 60 pieds français, l'édifice aurait eu 20 pieds de moins que le temple de C. et L. César, appelé *la maison carrée* à Nismes; et la capacité intérieure de ce dernier aurait encore excédé de beaucoup celle de l'Heræum. Comme on pourrait croire que cette petitesse même viendrait à l'appui de l'antiquité que je conteste, il m'importe de faire voir que le texte de Pausanias contient en cet endroit une erreur manifeste.

La chose se prouve de deux manières : d'abord par l'extraordinaire petitesse qu'aurait eue le Naos intérieur; ensuite par le très-grand nombre d'objets dont ce Naos était devenu le dépôt, et qui n'auraient pu être contenus dans une enceinte aussi modique.

Tous les temples grecs périptères (et cela est attesté par les restes qui en subsistent) avaient en longueur non-seulement deux fois leur largeur, mais encore une fraction de plus qui va du cinquième au quart de cette largeur. Cela posé, le temple de Junon, réduit à 60 pieds de long, n'aurait eu que 27 pieds de large. Le temple était périptère (*voyez* plus haut), c'est-à-dire qu'autour de son mur régnait un ordre de colonnes isolées. Voici maintenant l'emploi de l'espace en largeur. Si l'on prend pour point de comparaison le diamètre de tous les ordres Doriques grecs que l'on connaît, on ne pourra pas donner moins de 2 pieds à la colonne Dorique de l'Heræum. Ainsi, posant 2 pieds pour le diamètre, 3 pieds pour la largeur de la galerie, 3 pieds pour l'épaisseur du mur, ce qui fait 8 pieds de chaque côté du temple (16 pieds en tout), il restera 11 pieds pour la largeur du Naos intérieur. En opérant de même sur la longueur, et en déduisant, d'après tous les exemples de temples périptères, la superficie occupée par le péristyle et le pronaos d'un côté, le péristyle, le posticum et l'opisthodome de l'autre, à peine trouverait-on que le Naos intérieur de l'Heræum aurait eu 25 pieds de longueur (*voyez*, Planche V, *le parallèle des deux plans de temple*).

Déja l'on entrevoit, ou que les 63 pieds de Pausanias se rapportent à la largeur de l'édifice, et que la mesure de la longueur est omise, ou que s'il s'agit de la longueur, le centésime a été oublié, et qu'il faut lire ἑκατὸν καὶ τρεῖς ἑξήκοντα, ou que la dimension des 63 pieds était celle de la longueur du Naos intérieur. Mais l'erreur de mesure se trouve

(1) Paus., lib. V, c. 20. — (2) *Ibid.*, lib. III, c. 8. — (3) Thucyd., lib. VII, § 19. *Can. Chronol. de M. Larcher.*

encore mieux démontrée par le rapprochement des divers objets que renfermait ce Naos.

Je sais qu'il faut faire plus d'une distinction dans l'interprétation de ce qu'on appelle un temple chez les anciens, et que l'idée qu'on s'en forme, comme d'un seul et unique corps de bâtiment, est souvent une idée très-imparfaite. Il n'y a pas d'autre moyen d'expliquer, à l'égard de quelques temples, la multitude de monuments qu'ils renfermaient, que de la supposer répandue dans toutes les parties de leur péribole, et du *temenos* ou de l'*area* découverte. Pausanias ne donne à entendre rien de semblable à l'égard du temple de Junon. Les objets qu'il décrit n'étaient ni des bronzes, ni des marbres susceptibles de braver les injures de l'air. C'étaient des ouvrages précieux en or et ivoire qui ne purent être conservés que dans un lieu couvert, et durent être, comme le dit l'écrivain [1], ἐν τῷ ναῷ, dans le Naos proprement dit (*voyez*, Pl. V, *le plan et les élévations de ce Naos*).

Il suffira de nombrer et d'indiquer ces objets, pour prouver qu'un aussi petit intérieur que celui qu'on a vu, n'aurait pu les contenir.

En tête il faut placer le coffre de Cypsélus, dont la dimension a été jugée (*voy.* Part. II, paragr. IX) devoir être au moins de 6 pieds sur 4; puis la table d'or et d'ivoire des jeux olympiques (*voy.* Partie V, paragr. IX), qui ne put pas avoir moins de 6 pieds; quelques autres petits objets, comme le lit d'Hippodamie, le disque d'Iphitus. Viennent ensuite les statues d'or et d'ivoire de Jupiter, de Junon, de Mars, des Heures, de Thémis, des cinq Hespérides, de Minerve. En regard, ἀπαντικρὺ, et du même genre de sculpture, étaient Cérès, Proserpine, Apollon, Diane, Latone, la Fortune, Bacchus, et la Victoire. Parmi les ouvrages semblables, mais d'un art plus moderne, Pausanias a énuméré un Mercure, une Vénus, Euridice, et (selon la correction ci-après) Olympias, l'une fille, et l'autre femme de Philippe. En tout, si les Heures étaient au nombre de trois, vingt-cinq statues. Ainsi la superficie de l'intérieur du Naos (selon la mesure du texte) n'aurait pas suffi à l'espace qu'auraient exigé, géométriquement parlant, les piédestaux de toutes ces statues.

3° *De la destination affectée à l'Heræum.* — J'ai parlé d'une troisième particularité relative à l'Heræum d'Olympie : c'est qu'il était devenu une espèce de galerie, ou ce que nous appellerions un muséum d'ouvrages d'art et d'antiquités. Cette sorte de destination ne fut pas particulière à ce temple en Grèce. Celui de Minerve à Syracuse contenait une collection de tableaux qui furent enlevés en grande partie par Verrès [2]. Il n'y a guère moyen de se figurer sous un autre point de vue le temple de Jupiter Soter au Pirée, d'après les paroles de Strabon [3], qui nous apprend que les galeries, στοίδια, étaient remplies de tableaux de la main des plus célèbres peintres, πίνακας θαυμαστοὺς ἔργα τῶν ἐπιφανῶν τεχνίτων, et que l'*area*, ou l'ὕπαιθρον, était orné de statues. Cela est encore mieux démontré du temple de Junon à Samos [4], νέως μέγας ὃς νῦν πινακοθήκη ἐστί. C'était un véritable cabinet de tableaux. L'enceinte renfermait dans des édicules, ναΐσκοι, d'autres collections de peintures, ἄλλαι πινακοθῆκαι, et l'ὕπαιθρον était rempli de statues.

Si, comme on le montrera par la suite (*voy.* Partie IV, paragr. XII), les grands temples périptères ne recevaient de jour ni par la porte, ni par aucune fenêtre latérale, et si la disposition de l'Hypæthre décrit par Vitruve nous offre la meilleure solution de cette difficulté, on est porté à croire que les temples auxquels on affecta la destination dont

(1) Pausan. lib. V, cap. 17. — (2) Cic. *de Signis.* — (3) Strab., lib. IX, pag. 396. — (4) *Ibid.*, lib. XIV, pag. 637.

il s'agit, et qui avaient besoin d'une grande lumière dans leur intérieur, étaient hypæthres. Cette considération s'appliquant à l'Heræum d'Olympie, ajoute encore à la nécessité de lui donner une beaucoup plus grande étendue que celle qui résulterait du texte de Pausanias.

Ce que j'ai avancé sur la destination particulière de ce temple, se prouve encore moins par le grand nombre de curiosités qu'il contenait, que par plusieurs passages de Pausanias, qu'il suffit de rapprocher pour en faire sortir la conséquence que j'en ai tirée. Par exemple, il nous apprend qu'une statue de Minerve, précédemment auprès d'un Hercule dans le trésor des Mégariens à Olympie, avait été transférée, et était de son temps placée près des Hespérides, dans le temple de Junon (1), ἄυτη παρὰ τὰς Ἑσπερίδας ἀνάκειται νῦν τὰς ἐν τῷ Ἡραίῳ. Nous avons vu qu'il en a été fait mention dans l'énumération précédente. Mais les Hespérides mêmes avaient autrefois fait partie des curiosités que renfermait le trésor des Epidamniens (2). *De mon temps,* dit Pausanias, *on les voyoit dans l'Heræum,* μετεκινηθήσαν ὑπὸ Ἠλείων, ἄυται μὲν ἔτι καὶ ἐς ἐμὲ ἦσαν ἐν τῷ Ἡραίῳ. Il est question encore d'un autre transférement de statues, qui eut lieu du *Philippeium,* ou de la rotonde de Philippe, dans l'*Heræum,* μετεκομίσθη δὲ αὐτόσε καὶ ἐκ τοῦ καλουμένου Φιλιππείου (3). Ces figures d'or et d'ivoire étaient l'ouvrage de Léocharès, et représentaient Euridice et Olympias fille et femme de Philippe (4).

On est en droit d'inférer de tous ces faits, que le temple de Junon, sans qu'on puisse en donner d'autre raison qu'une ancienne habitude, s'était trouvé destiné à devenir le dépôt des ouvrages que certaines causes forçaient d'enlever aux édifices qui les avaient d'abord possédés. Peut-être serait-il permis de supposer qu'à l'époque où fut rebâti par Libon le temple de Jupiter à Olympie, on aura déposé et rassemblé dans l'Heræum les statues de l'ancien Olympeium qui, par la simplicité du style et d'un goût voisin de l'ancienne école, n'auraient plus été d'accord avec la magnificence du nouveau temple. Pausanias, qui semble en avoir décrit avec une exactitude complète tous les détails, donne à croire que le Naos intérieur ne contenait pas d'autre statue que le colosse de Phidias. Si l'on y eût conservé l'ancien simulacre, comme à Argos, sans doute il n'eût pas manqué de le faire observer. Cependant, puisque Junon avait dans son temple une statue d'or et d'ivoire d'ancien style, devrons nous croire que Jupiter, dans l'ancien Olympeium, n'avait pas eu aussi l'honneur d'une semblable statue? Il est assez probable que, lors de la reconstruction du temple, on l'aura transférée dans l'Heræum avec plusieurs autres ouvrages du même goût; et cette statue d'or et d'ivoire fut peut-être la même que Pausanias met au nombre et à la tête des figures qu'on a déja citées, τῆς Ἥρας δέ ἐστιν ἐν τῷ ναῷ Διὸς ἄγαλμα (5).

(1) Pausan., lib. VI, cap. 19. — (2) *Id. ibid.* — (3) *Id.*, lib. V, cap. 17.

(4) Kuhnius avait déja observé qu'après les mots τοῦ καλουμένου Φιλιππείου, il y avait un dérangement évident, et même une lacune dans le texte; il propose de lire Εὐριδίκη τε ἡ Φιλίππου, καὶ λάρναξ, ἡ μὲν χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος, λάρναξ δὲ, etc. Mais il est peu vraisemblable que le coffre de Cypsélus, que Kuhnius dans sa correction associe à la statue d'Euridice, ait jamais été dans le Philippeium. M. Goldaghen a trouvé dans la notion qui termine le chapitre XX du Vᵉ livre, de quoi rendre le passage de Pausanias beaucoup plus clair. Il est parlé au chapitre XX des statues d'Euridice et d'Olympias en or et ivoire, faites par Léocharès et consacrées par Philippe. En conséquence, il propose de lire μετεκομίσθη δὲ αὐτόσε καὶ ἐκ τοῦ καλουμένου Φιλιππείου, Εὐριδίκη τε καὶ Ὀλυμπίας ἡ τοῦ Φιλίππου, χρυσοῦ καὶ ταῦτα καὶ ἐλέφαντος.

(5) Pausan., lib. V, cap. 17.

Le temple de Junon, selon toutes les apparences, ayant été reconstruit avant la grande époque du développement de tous les arts, on n'aura point renouvelé la statue de la déesse. L'ancien simulacre d'or et d'ivoire aura été conservé; l'analogie de goût aura pu inspirer l'idée de lui associer le Jupiter de l'ancien temple, ainsi que plusieurs autres ouvrages du même style dont je vais parler; ce qui fit de l'Heræum une sorte de muséum d'antiquités, et le dépôt des premiers ouvrages de la statuaire chryséléphantine.

PARAGRAPHE VIII.

Des plus anciennes statues d'or et d'ivoire conservées dans l'Heræum d'Olympie. — De quelques autres statues de la même époque.

Winckelmann, ayant à peine jeté un regard sur la statuaire en ivoire des anciens, a proportionné ce qu'il en a dit à ce qu'il en avait aperçu. Trente lignes (1) ont à peine été consacrées par lui à l'insignifiante mention qu'il en a faite : elles ne contiennent que la citation d'un petit nombre d'ouvrages, et ne sont pas encore exemptes d'erreurs. C'en est une, par exemple, que cette conséquence qu'il tire du Jupiter de Mégare, pour prouver que les artistes qui travaillaient en ce genre, finissaient d'abord les têtes des figures avant d'en terminer les autres parties : induction tout-à-fait vaine; car il n'y a rien dans ce travail, comme on le verra, qui puisse prescrire de commencer par une partie plutôt que par une autre. Je trouve une seconde méprise dans ce court article de Winckelmann. Il y avait, selon lui, au moins cent statues d'or et d'ivoire en Grèce, et faites pour la plupart dans les premiers temps de l'art, *fatte per la maggior parte in primi tempi della statuaria* (2). Cette assertion est tout-à-fait sans fondement; la suite de cette histoire le montrera; et les statues de l'Hæreum d'Olympie, qui sont presque les seules auxquelles puisse s'appliquer l'assertion de Winckelmann, vont nous apprendre à quoi elle doit se restreindre.

Rien de plus vague que ce qu'on entend ordinairement par les mots *enfance* ou *premiers temps de l'art*. Ces manières de parler, sans une définition précise, ne peuvent convenir qu'aux théories superficielles. Mais quand on écrit l'histoire d'un art ou d'une science, on ne saurait admettre dans sa chronologie trop de divisions. Ainsi les premiers temps de l'art des statues comprennent plusieurs époques qui forment autant de degrés dans ce qu'on peut appeler l'enfance de cet art. Nous avons vu que l'école Dédalienne, après un cours de six siècles, avait simplement fait sortir la sculpture du premier degré de l'enfance, c'est-à-dire de la manière et du goût correspondants au genre de l'école Egyptienne ou Phénicienne.

Si le développement de l'art du moulage et de la fonte dû à Théodore et Rhœcus, fut nécessaire au progrès de la statuaire en ivoire; si cela nous a fait penser que l'école de Dipœne et Scyllis fut la première à s'exercer dans ce genre, et si les faits de l'histoire se sont trouvés conformes à cette théorie, il ne sera plus possible d'admettre que

(1) Storia dell' arte, edit. de C. Fea, tom. I, pag. 28. — (2) *Ibid.*

les plus antiques statues d'ivoire venues à notre connaissance, aient été faites dans les premiers siècles de l'art, à moins qu'on ne donne à ces mots une restriction telle, que l'on entende par-là l'époque même de l'école de Dipœne et Scyllis, qui doit avoir duré depuis la 50e jusqu'à la 70e olympiade.

Il est remarquable en effet que, lorsque Pausanias nous décrit le style des statues d'or et d'ivoire de l'Heræum d'Olympie, il n'emploie pas les mots dont il s'est servi, en parlant ailleurs du goût et de l'effet des ouvrages primitifs de l'art, de ceux qu'on attribuait à Dédale, c'est-à-dire à l'école de ce nom. *Ces derniers ouvrages*, dit-il, *sont rebutants pour la vue*, ἀτοπώτερα μέν ἐςιν ἐς τὴν ὄψιν (1). Lorsqu'ailleurs le même écrivain veut caractériser le genre de la Minerve d'Amphise, ouvrage probablement en fonte pleine, car il était des plus anciens, ἰδεῖν ἐςιν ἀρχαιότερον; il ajoute, καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην (2), *d'un art rude et grossier.* Ἀργὸς λίθος (3) signifie une pierre brute et non façonnée. On ne peut mieux rendre l'effet des ébauches de l'art, avant que de plus heureux essais en aient dégrossi les formes.

Pausanias ayant vu un grand nombre de statues très-différentes par leurs époques, par leurs manières et par leur goût, n'a pu manquer de saisir ces variétés. Quand on lui refuserait d'avoir été un connaisseur, on ne pourrait s'empêcher d'accorder que l'habitude seule de parcourir dans la Grèce toutes ces physionomies de l'art, avait dû le rendre plus ou moins physionomiste en ce genre. C'est ce qu'on se persuade facilement, quand on rapproche entre eux la plupart des jugements qu'il porte sur les variétés principales des statues qu'il décrit, et qu'il caractérise fort souvent d'une façon tellement claire, qu'on ne peut s'y méprendre (4). Puis donc qu'il paraît avoir porté un esprit de critique sur les différences d'art et de style dans les monuments (qu'il ait dû à ses propres lumières ou emprunté d'autrui de semblables notions), il doit être permis dans cette matière de donner à ses paroles la valeur qu'elles comportent, de les prendre dans le sens rigoureux de leur acception, et de se prévaloir des moindres différences.

J'applique ceci à sa manière de s'exprimer sur le genre des statues d'or et d'ivoire de l'Heræum d'Olympie. *Ce sont*, dit-il, *des ouvrages d'un style simple*, ἔργα δέ ἐςιν ἁπλᾶ. Ces figures n'avaient rien de repoussant, rien de grossier, rien de contraire à la vérité de l'imitation. La simplicité dans le style est le caractère distinctif de l'époque qui précède immédiatement le développement de l'art. Cette simplicité, si nous en jugeons par les

(1) Pausan., lib. II, cap. 4. — (2) *Ibid.*, lib. X, cap. 38. — (3) *Ibid.*, lib. IX, cap. 18.

(4) Pausanias distinguait les ouvrages modernes du temps où il vivait, des ouvrages plus anciens. Ainsi, à Tritia, il note dans le temple de Minerve la statue moderne en marbre par ces mots : τὸ ἐφ' ἡμῶν. *L'ancienne*, dit-il, *a été transportée à Rome*, τὸ δὲ ἀρχαῖον ἐς Ῥώμην.... Le mot ἀρχαῖον ne signifie là ancien que par opposition aux ouvrages de son siècle; d'où il faut conclure que le mot ancien, dans son idée, devait s'appliquer aussi aux statues des plus beaux siècles de l'art. Peut-être la statue du bourg d'Alalcomène en or et ivoire, dont on parlera plus bas, ne doit-elle pas être regardée comme un ouvrage d'ancien style, quoique Pausanias l'appelle ἄγαλμα ἀρχαῖον. Il me semble que les mots παλαιότατον, ἀρχαιότερον, ἐς τὰ μάλιςα ἀρχαῖα, et autres, sans désignation particulière, indiquent chez cet écrivain, non les ouvrages de l'enfance et de l'ignorance de l'art, mais ceux des périodes qui en précédèrent l'entier développement. Outre les façons de parler dont on a rendu compte sur les ouvrages de l'école Dédalienne, on trouve encore chez Pausanias une locution très-propre à caractériser l'ignorance totale dans les ouvrages des premiers temps. Il les appelle *ouvrages sans art*, ἀρχαῖον καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον, lib. III, cap. 19; lib. I, cap. 36. De même, par opposition, pour distinguer certaines statues, anciennes à la vérité, mais exécutées sous le règne de l'art, il se sert des mots σὺν τέχνῃ πεποιημένα, lib. I, cap. 24

ouvrages du quinzième siècle chez les modernes, consiste dans des poses peu variées et sans contraste, dans un dessin pur, mais timide, dans des airs de tête naïfs, mais peu caractérisés, dans des draperies froidement disposées, dans une sorte d'uniformité qui approche souvent de la symmétrie. Or, si l'époque de l'art marquée par l'école de Dipœne et Scyllis est, pour le rapport chronologique, à l'époque de Phidias, précisément ce que fut l'école du quinzième siècle à l'égard de celle du seizième, pourquoi ne conclurions-nous pas des mots caractéristiques de Pausanias, que les statues de l'Heræum étaient précisément, dans leur espèce, ce que furent les figures des Bellin, des Francia, des Masaccio, des Guirlandaio, des Perugin, etc.

On a vu dans le paragraphe précédent, que l'Heræum renfermait deux classes de statues d'or et d'ivoire fort distinctes par leur époque, et dès-lors par leur style (1). Ces différences sont énoncées dans le texte de Pausanias de manière à ce qu'on ne puisse s'y méprendre. La description de la première classe finit aux mots χρόνῳ δὲ ὕστερον, qui ouvrent la notice de celles de la seconde.

Entre celles qui par leur antiquité appartiennent au sujet de ce paragraphe, et qui étaient au nombre de vingt, il y en avait trois dont Pausanias a dit que c'étaient des ouvrages d'*un style simple*, ἁπλᾶ ἔργα. Il y en avait neuf qui, comme on va le voir, étaient de l'école de Dipœne et Scyllis; et il y en avait huit faites par des maîtres dont les noms n'étaient pas connus. *Je n'ai pu*, dit-il, *savoir de qui elles sont; mais elles me paraissent aussi être de très-anciens ouvrages*, τοὺς δὲ εἰργασμένους αὐτὰ οὐκ ἔχω δηλῶσαι· φαίνεται δὲ εἶναί μοι καὶ ταῦτα ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα. Ce passage est important, parce qu'il désigne ces dernières statues, non comme étant d'une plus grande antiquité que les autres, mais comme étant aussi anciennes qu'elles, καὶ ταῦτα ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα. Ainsi celles qui sont citées, pour être de l'école de Dipœne et Scyllis, étaient aussi, dans le sens de l'écrivain, des plus anciennes statues; ce qui ne doit s'entendre que d'une antiquité relative.

J'ai montré qu'une ancienne habitude avait fait du temple de Junon à Olympie une sorte de dépot ou muséum de statues, et que cette habitude ayant pu dater de l'érection du nouvel Olympeium au temps de Phidias, la statue de l'ancien temple avait peut-être été transférée dans l'Heræum, et probablement était celle que Pausanias cite en tête de toutes les figures d'or et d'ivoire que nous allons énumérer.

Mais sans doute la statue de Junon assise sur un trône, avait été faite pour son temple. Cet ouvrage, quoique simple dans son style, nous présente une des premières idées de ces grandes compositions dont nous examinerons dans la suite les variétés (*V.* Paragr. V). A côté de Junon était la statue d'or et d'ivoire d'un personnage que Pausanias nous décrit comme ayant de la barbe et le casque en tête. Il est difficile de se persuader que ce n'ait pas été un Mars, et l'on ne voit aucune raison de rapporter avec Kuhnius ces détails au Jupiter dont il a été parlé.

Les deux figures qui suivent, sont celles des Heures ou des Saisons assises sur des trônes. Elles devoient être au nombre de trois, quoiqu'il y ait eu plus d'un cas où les artistes n'en représentaient que deux, comme au trône d'Apollon Amycléen. Ces figures étaient de Smillis d'Égine, ou, selon le texte grec, d'Émilus, si ce nom n'est pas une faute, ainsi qu'on l'a déja conjecturé (Paragr. V).

(1) τῆς Ἥρας δέ ἐστιν ἐν τῷ ναῷ Διὸς ἄγαλμα........ Χρόνῳ δὲ ὕστερον καὶ ἄλλα, etc ...... Pausan., lib. V, cap. 17

Auprès de celles-ci on voyait, dans le même genre de sculpture chryséléphantine, la statue de Thémis, mère des Heures; c'était un ouvrage de Doryclidas, lacédémonien, élève de Dipœne et Scyllis.

Un élève des mêmes maîtres, Théoclès, lacédémonien, fils d'Hegylus, avait exécuté de la même manière les statues de cinq Hespérides.

L'on donnait la Minerve armée avec le casque, la lance et le bouclier, à un autre disciple de Dipœne et Scyllis, Médon le Lacédémonien, frère de Doriclydas, cité plus haut.

On ne saurait voir ici réunis les noms de plusieurs artistes lacédémoniens, sans faire observer qu'ils paraissent avoir succédé à Gitiadas, et probablement aussi à ses travaux en toreutique. Ce qui contribue à me persuader qu'après la conquête de la Messénie, vers la 27e olympiade, Lacédémone eut, comme il arrive toujours par suite des grands événements qui agrandissent et illustrent une nation, son moment d'ambition pour les arts. Cet orgueil national aura produit chez elle, et une suite d'artistes célèbres, et une série de travaux en sculpture, qui paraissent comprendre la durée d'un siècle, à partir des trépieds dont l'époque a suivi la 14e olympiade (*voyez* Paragr. VI) jusqu'à la 55e olympiade, où nous verrons qu'a dû être exécuté le trône d'Apollon Amycléen.

Huit autres statues d'or et d'ivoire, sans nom d'auteur; savoir, celles de Latone, de la Fortune, de Bacchus, de la Victoire ailée; puis celles de Cérès, de Proserpine, d'Apollon et de Diane, placées les unes en face des autres, complétaient dans l'Heræum le nombre des vingt statues d'or et d'ivoire de l'ancien style, qui s'y trouvaient rassemblées. Les trois ou quatre autres qu'on y voyait, étaient des ouvrages d'artistes plus modernes, et n'y avaient été placées que dans des temps postérieurs. Si donc Winckelmann a compté cent statues d'or et d'ivoire en Grèce, il s'est fort trompé en affirmant qu'elles avaient été faites pour la plus grande partie dans les premiers temps de la statuaire. Déja l'on a vu qu'on ne saurait, sans abus du mot, appeler ainsi l'époque qui précéda immédiatement Phidias. Lorsqu'ensuite on cherche ailleurs que dans l'Heræum d'Olympie d'autres statues d'or et d'ivoire qui datent de la même époque, on a quelque peine à en joindre deux ou trois à cette liste.

L'ouvrage en ce genre le plus ancien après ceux de l'Heræum d'Olympie, me semble avoir dû être la Minerve Alea d'Endæus, que j'ai déja citée (Paragr. V), à l'occasion de l'école de Dédale, dont j'ai montré que ce statuaire toreuticien n'avait certainement été ni le contemporain ni le disciple, puisque la statue de Minerve, consacrée par Callias, dans la citadelle d'Athènes, annonçait un artiste qui avait vécu au temps de Pisistrate, c'est-à-dire vers la 60e olympiade. (*Voyez* ce qui en a été dit plus haut.)

Je placerais ensuite la Diane Laphria d'or et d'ivoire, ouvrage de Ménæchme et Soïdas de Naupacte [1], qu'on voyait dans la citadelle de Patras. En effet, l'âge de ces artistes nous serait suffisamment indiqué par la statue elle-même, qui était représentée en chasseresse, genre de caractère et de composition fort éloigné du goût des anciennes idoles. Mais Pausanias [2] a pris soin de nous dire que ces artistes étaient de peu de chose plus anciens que Canachus et Callon d'Égine. Or nous savons, par un épigramme de l'Anthologie grecque [3], que Canachus avait fait avec Aristoclès et Agéladès une des trois Muses,

(1) Pausan., lib. VII, cap. 18. — (2) Pausan., *ibid.* — (3) Anthol, lib IV, titre XII.

qui sont le sujet de ces vers; et l'époque d'Agéladès est fixée par le char de Cléosthène d'Épidamme, qui remporta le prix dans la 66e olympiade (1).

Nous ne trouvons plus d'autre monument du premier style de la statuaire en or et en ivoire dont la date nous soit connue, jusqu'à l'époque de la 75e olympiade, qui ouvrira le siècle de Phidias.

C'est peut-être dans cet intervalle qu'il faudrait placer quelques ouvrages dont les écrivains ont désigné le caractère par le mot ἀρχαῖον; si toutefois, comme on l'a dit plus haut, ce mot ne signifie pas simplement *ancien* par rapport au siècle de Pausanias, et non au siècle de Phidias. Ainsi, au bourg d'Alalcomène en Bœotie, avait existé une *ancienne* Minerve d'or et d'ivoire dont l'artiste n'est pas nommé. Pausanias (2) met au nombre des plus violentes actions de Sylla contre la Grèce d'avoir enlevé cet ouvrage. Alalcomène en effet était un petit bourg qui avait tiré son éclat de son temple, et le temple avait dû sa renommée à sa déesse d'ivoire. Dès qu'il en fut privé, il se vit négliger, et bientôt abandonner : un nouvel accident vint encore hâter sa destruction. Un lierre s'étendit sur ses murs, et pénétrant dans les joints des pierres, en opéra l'entière désunion.

Il paraît, par les médailles des diverses contrées de la Grèce, qu'il y eut entre toutes ces parties une véritable communauté de style et de manière. Ainsi nous retrouvons sur les monnaies de Sicile, comme sur celles de la Grèce, l'empreinte de ce goût qu'on a si mal-à-propos appelé étrusque, et qui consiste (*voy.* Part. I, parag. IV) dans une certaine maigreur, dans une affectation méthodique très-conformes à l'idée qu'on peut se faire de l'école ou de l'époque dont nous parcourons les ouvrages. Telles me paraîtraient donc avoir dû être à Malte ces Victoires d'or et d'ivoire que Cicéron (3) y décrit comme étant d'un travail antique, et cependant très-achevé, *et summâ arte perfectæ.* Si l'on prend garde qu'au siècle où écrivait Cicéron, les mots *antiquo opere* ne pouvaient signifier, surtout dans le sens de sa phrase, le beau style de l'art, on conclura que ces ouvrages étaient de l'époque dont il s'agit. Et ce fait seul, réuni à ce qu'on vient de voir sur les ouvrages de l'école de Dipœne et Scyllis, la plupart en or et en ivoire, suffirait pour prouver contre le passage d'Athénée rapporté (Paragraphe I), qu'avant le roi Hiéron la Grèce et la Sicile avaient eu des statues d'or.

Aucun des ouvrages d'or et d'ivoire que nous venons de parcourir ne s'annonce comme ayant excédé les dimensions de la stature humaine. Il ne paraît pas que l'art de la statuaire chryséléphantine ait été assez avancé alors, pour oser se risquer dans des entreprises colossales. Ce n'est pas toutefois que l'usage des statues au-delà de la mesure naturelle ait été inconnu à cette époque; il semble au contraire que l'influence des arts de l'Egypte avait dû communiquer aux Grecs le goût du colossal : et sans doute l'idée d'enfermer dans l'intérieur des temples des simulacres gigantesques, aurait trouvé des autorités dans des exemples déja anciens, si elle n'eût pas encore été le produit assez naturel de l'esprit de l'idolâtrie, et des opinions consacrées par la religion.

(1) Pausan., lib. IV, cap. 40. — (2) *Id.*, lib. IX, cap. 33. — (3) Cicer. in Verr. de Sign., cap. 46

PARAGRAPHE IX.

Du goût pour les idoles colossales dans l'intérieur des temples.

On est forcé de reconnaître dans les ouvrages de la statuaire chez les anciens, deux genres de colossal; l'un qu'on peut appeler *relatif,* l'autre qu'il faut nommer *absolu* ou *positif.* Le premier genre de colossal a lieu, lorsqu'un objet de sculpture, soit isolé, soit en rapport avec d'autres objets, doit être placé de façon à ne pouvoir être vu que d'un point éloigné. On en augmente en ce cas la dimension dans une mesure déterminée par l'éloignement et par la faculté visuelle. L'ouvrage alors n'est colossal que relativement. Il ne paraît pas, ou du moins il ne doit pas sembler l'être. L'autre genre de colossal, que j'appelle *positif,* non-seulement est indépendant des principes de l'optique, mais il a lieu en vertu de principes contraires; car, pour en produire l'effet, il ne suffit pas d'excéder dans l'ouvrage les mesures naturelles, il faut que cet excès soit le plus apparent qu'il est possible.

Il y a des colosses qui peuvent participer des deux genres. Tels furent, par exemple, ceux que les anciens plaçaient dans des lieux extérieurs, et qui devant paraître du genre absolu, à la place qu'ils occupaient, perdaient cette propriété, par celle qu'ils avaient d'être aperçus à de grandes distances. Mais il n'en fut pas ainsi de ces colosses de 40 à 50 pieds de haut, renfermés dans la modique enceinte d'un Naos de 100 pieds de long. Ils furent faits pour paraître ce qu'ils étaient. Leur disproportion avec l'édifice et les objets environnants fut trop sensible, pour qu'on puisse supposer qu'elle ait été le résultat du hasard ou de l'inadvertance; et les exemples de ce colossal absolu furent trop nombreux, pour qu'il soit permis de les juger comme des exceptions.

Il faut donc croire que ce qu'on répute aujourd'hui un défaut contre les règles de l'art, fut conçu autrefois dans d'autres principes, ou jugé d'après d'autres sensations.

Il y a effectivement entre les arts des anciens et les nôtres cette différence, que chez eux les ouvrages firent les règles, et que chez nous les règles font les ouvrages. Chez les Grecs, tout fut produit par une puissance d'inspiration antérieure au calcul. Dans les temps modernes, le calcul et la raison ont précédé les inventions. Les règles des anciens furent un résultat de leurs sensations, et y restèrent soumises. Les modernes ayant raisonné avant de sentir, ont subordonné leurs sensations aux règles, et n'ont admis que ce que le raisonnement autorise en vertu des exemples. Comme on a établi les règles sur les ouvrages des anciens, naturellement on a réputé irrégulier tout ce dont on n'a pas trouvé d'exemple chez eux.

Or, les modèles du colossal absolu sont anéantis pour nous. Quoiqu'on en retrouve la notion dans les écrits des anciens, l'exemple en est détruit, et ne peut se reproduire. Les idées et les sentiments attachés à ce genre d'hyperbole, n'ayant pu survivre au polythéisme, l'art de la sculpture, lors de sa renaissance, n'eut aucun besoin d'y recourir. Cet art d'ailleurs reparut en quelque sorte tout formé, grace aux leçons et aux modèles de l'antiquité, sans avoir parcouru cette longue période d'ignorance pendant laquelle

l'artiste, employant le signe matériel de la grandeur pour en exprimer l'idée morale, ne pouvait manquer de mettre le colossal absolu au premier rang des moyens imitatifs.

On peut en effet rendre deux raisons de l'habitude de ce genre de colossal chez les anciens peuples : l'une, puisée dans l'instinct; l'autre, tenant au génie de l'imitation; l'une qui créa l'habitude, et l'autre qui la légitima.

Que le colossal absolu, comme produit de l'instinct, tienne à la pratique primitive de l'art des statues, c'est ce que démontre l'universalité de cet usage dans les temps les plus reculés, et chez les peuples où l'imitation, n'importe par quelle cause, ne se développa jamais. Lorsque l'art est privé des ressources de la science, et de tous les moyens qu'elle fournit à l'artiste, pour exprimer les qualités morales et les propriétés intellectuelles des êtres, il faut bien qu'il ait recours, pour se faire comprendre par les yeux, aux moyens matériels qui frappent les sens. L'artiste alors, pour désigner un grand homme, ne peut faire qu'un homme grand; et pour signifier un être surnaturel, il l'imagine hors de la nature. De là vint l'espèce de nécessité de faire des colosses, c'est-à-dire des statues dont l'objet fût moins d'étonner par le volume de la masse, que d'apprendre qu'une figure était celle d'un héros ou celle d'un dieu (1).

Tous les temples de l'Asie renferment ainsi des simulacres d'une stature plus ou moins colossale. Les pagodes d'Eléphanta de Salcette et d'Elora (2) sont remplies dans leurs vastes souterrains d'un grand nombre de colosses en ronde-bosse, détachés du rocher, dont les moindres ont 13 pieds, et représentent les dieux Brahma, Vichenou, Siva, Bouddha, etc. M. de Guignes a vu en Chine (3), dans le pagode du lac Sy-hou, des statues de génies chinois qui ont de 25 à 30 pieds de hauteur. Au Thibet et au Japon, la plupart des statues dans l'intérieur des temples sont gigantesques. *Ex elatiori gradu eminet giganteum simulachrum Jacæ*, dit le P. Georgi (4). On sait que *Jaca* est le nom de *Bouddha* chez les Thibétains et chez les Japonais. Kampfer vit à Miaco au Japon, dans le temple de Daibod (le grand Bouddha), *un simulacre du dieu tout doré et d'une grandeur incroyable*, dit-il; *trois nattes auraient pu se placer aisément sur la paume de sa main : l'idole est assise, les jambes croisées : sa largeur est telle, qu'elle touche par ses épaules d'un pilier à l'autre, quoique ces piliers soient distants entre eux de plus de quatre brasses* (5).

Mais tous les colosses de l'Asie n'approchent point de ceux de l'Égypte, ni pour la grandeur, ni pour la propriété significative dont on a parlé. C'est-là sur-tout que le colossal absolu fut un véritable caractère hiéroglyphique; c'est-là qu'on voit comment l'imitation, ayant été enchaînée par le principe religieux, d'une part, et de l'autre, par la nécessité d'être une sorte de langage, on dut considérer les statues comme des signes, et les colosses comme les caractères majuscules d'une écriture, où tout avait une valeur déterminée et invariable. On ne rapportera ici aucun exemple de colosses égyptiens; les descriptions des écrivains anciens et des voyageurs modernes les ont assez fait connaître.

Si l'instinct imitatif dont je parle, n'avait pas dû produire les mêmes effets chez tous les peuples, considérés au même point dans la culture de l'art, on ne pourrait s'empêcher de croire que la Grèce primitive aurait reçu des Égyptiens, avec le style de ses idoles, le goût de ce colossal absolu, dont nous trouvons chez elle de très-antiques exemples.

(1) *Voy.* de l'Etat de l'Archit. Egypt., pag. 57 et suiv. — (2) Mém. de la Soc. Asiat. — (3) Voyag. à la Chine. — (4) Alphabet. Thibetan. — (5) Hist. du Japon, liv. V.

Il n'en est pas de plus remarquables que ceux des idoles en bronze de Thornax et d'Amyclée. La mesure que Pausanias nous a conservée de cette dernière (*voy.* le Paragr. suivant) prouve que, vu la dimension du temple, telle qu'on peut la suppôser à une époque si ancienne, la tête du dieu devait toucher au plafond de l'édifice. Nous manquons, il est vrai, de documents assez certains sur les premières idoles de la Grèce, pour affirmer qu'aux temps de son ignorance, le goût de ce genre de colossal y ait été aussi général qu'en Égypte. Cependant, en voyant dans la même contrée, et à quelques stades de distance, deux colosses de trente coudées, et d'un style sans art, ὀυ σὺν τέχνῃ, on est assez en droit de conjecturer que l'usage d'enfermer dans les temples des colosses disproportionnés avec l'édifice, usage qui eut cours aux meilleurs temps de l'art, avait dû son origine à des habitudes aussi générales qu'anciennes.

Le propre du génie des Grecs dans l'imitation, fut toujours de greffer, si l'on peut dire, sur d'anciennes pratiques les combinaisons que le progrès du goût avait semblé rajeunir. Ainsi furent par eux cultivés et améliorés, dans une progression insensible mais continue, tous les germes de l'art (*voy.* Partie I, paragr. I). Ainsi retrouve-t-on empreints sur les chefs-d'œuvre, les caractères des premiers essais. De ce que le colossal absolu avait été une invention de l'ignorance, ce ne fut pas un motif d'y renoncer sous le règne d'une imitation plus savante. Une raison active et puissante ayant consacré pendant longtemps cette pratique, dont l'effet devait être imposant pour le commun des hommes, pourquoi, libre de joindre l'impression morale de la grandeur proportionnelle, à l'action matérielle de la grandeur linéaire, l'art eût-il négligé ce moyen énergique de parler tout ensemble au sens et à l'esprit? C'est à opérer cette réunion que le génie imitatif des Grecs s'étudia, en suivant les errements de l'instinct. Ce qui avait commencé par être signe grossier, devint métaphore sublime, lorsque l'imagination des plus grands artistes y eut ajouté toute la poésie de l'art : et il faut reconnaître que le manque de proportion entre le colosse et l'édifice, ne fut pas le moindre secret poétique de ces monuments qui blessent aujourd'hui l'opinion des modernes.

De semblables disproportions durent avoir une autre cause que celle d'une vieille habitude. Si l'on se représente Minerve au Parthénon, touchant de son aigrette le sommet de l'édifice, Jupiter à Olympie dans un temple qui n'eût pu le contenir debout (*voyez* Partie IV), et beaucoup d'autres ouvrages de ce genre, reconnus par tous les anciens, pour avoir été les merveilles de l'art et du génie, on est forcé de se dire, ou que ces écarts ne furent pas des fautes, ou que les fautes du génie n'en sont point. Visiblement ces prétendues erreurs ne furent pas des méprises. A Athènes comme à Olympie, le temple et le colosse avaient été faits l'un pour l'autre. Comment imaginer qu'on aurait failli à ce point contre des règles de proportion si simples, ou que l'artiste alors ne les eût pas encore connues? Non, ceux-là sans doute ne manquent pas de règles, qui y manquent ainsi.

Peut-être dira-t-on qu'on se fait illusion sur les productions de l'antiquité; qu'on en voit les beautés avec trop d'enthousiasme, et les erreurs avec trop d'indulgence; qu'un excès de complaisance nous fait convertir les défauts en mérites; et qu'en admirant ce Jupiter trop grand pour son temple, nous prêtons à cette disproportion la vertu d'une poésie imaginaire? Cependant, comment se ferait-il qu'un défaut aussi sensible n'aurait frappé aucun des écrivains anciens, qui, loin de l'avoir relevé, ne parlent de cet ouvrage qu'avec l'expression de l'admiration. Ne faut-il pas reconnaître que le colossal absolu

était devenu, dans le langage de l'art perfectionné, ce qu'étaient dans la langue des poètes les figures hyperboliques, nées aussi de l'impuissance de s'exprimer.

Lorsqu'on voulut représenter la supériorité de la nature divine au-dessus de la nature humaine, ce fut un ressort poétique de l'art que cette disproportion qui rapetissait tout autour du dieu. Nul moyen ne fut plus propre à produire l'effet qui devait l'agrandir, que de rendre son enceinte trop étroite. C'était dire que l'être qui échappe aux calculs de l'intelligence, est aussi hors de toute mesure avec ce qui l'environne.

Interpréter ainsi cette disproportion ce n'est pas faire une supposition fantastique. Ce que le calcul de la raison appellera ici une erreur, fut tout au moins une savante erreur, puisqu'évidemment elle fut volontaire. Mais la raison nous apprend aussi à récuser la raison dans le jugement de tout ce qui fut créé par une puissance autre, et pour d'autres jouissances que celles qui lui appartiennent. Elle nous apprend que le colossal absolu, qui pourrait n'être qu'une monstruosité, lorsque rien n'en légitime l'emploi, a dû jadis se lier à de si anciennes causes, et ensuite s'attacher à un ordre d'idées et de combinaisons tellement relevées, qu'aucune de nos règles n'y est appliquable. Elle nous force encore d'avouer que l'idée du beau ne saurait être soumise à une théorie positive, ni à un juge unique; que quelques-uns de ses effets se trouvent en rapport avec certaines affections, et en désaccord avec certaines notions; et qu'alors il faut se garder de juger avec le seul raisonnement ce qui doit l'être avant tout par le sentiment.

PARAGRAPHE X.

Description et restitution du trône d'Apollon à Amyclée.

L'ordre chronologique, la succession naturelle des idées et des objets qu'embrasse la matière que je traite, veulent que je place ici la description et la restitution du trône d'Apollon à Amyclée. Ce grand ouvrage de toreutique appartient aussi à la sculpture d'or et d'ivoire; car bien qu'on ne trouve dans les renseignements qui nous sont parvenus, aucun détail direct et positif sur la matière des ornements et des bas-reliefs qui entrèrent dans cette composition; toutefois la conséquence nécessaire des rapports, des rapprochements et des analogies les plus décisives, nous conduit à un résultat presque équivalent à celui d'une notion expresse sur cet objet. S'il résulte en effet (comme on l'a dit plus haut) de l'analyse et de la recomposition de tous les documents recueillis à cet égard, qu'il régna une grande ressemblance entre le trône d'Apollon à Amyclée et celui de Jupiter à Olympie, il sera fort naturel de conclure qu'il existait entre eux une égale similitude sur ce qui forma le genre de leur matière et de leur travail. Or, le trône d'Olympie (comme nous le verrons plus bas) était un composé d'or, d'ivoire, de bois rares, et de pierres précieuses. L'ouvrage de Bathyclès ayant évidemment servi de modèle à celui de Phidias, on ne peut guère douter qu'il ne lui ait aussi donné l'exemple de cette réunion de matières, dont la diversité devait faire le charme de ces sortes de monuments.

DIVERSES HYPOTHESES

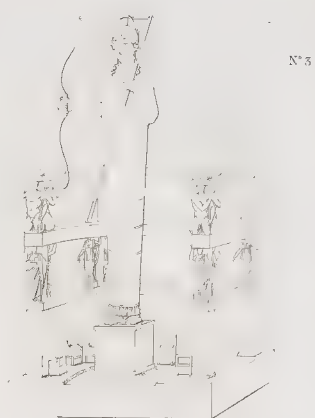
Sur la restitution du Throne d'Apollon à Amyclée

N° 2



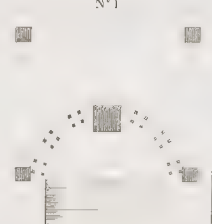
N° 2 *Dans l'Hypothese que le mot* CATHEDRAS *s'expliqueroit par des échancrures dans la Banquette du Throne*

N° 3



N° 3. *Dans l'Hypothese que les Tritons auroient servi de support aux bras du Throne*

N° 1



N° 1 *Plan du Throne selon le dessin en grand de la planche precédente*

N° 4



N° 4. *Dans l'Hypothese qu'après les mots* TOU DE THRONOU *Il y auroit l'ommission des mots* TOU BATHROU *et que ce qu'on entend du Throne s'entendroit de son soubassement*

N° 5



N° 5 *Dans l'Hypothese que le mot* CATHEDRAS *s'expliquant par siege pour s'asseoir il y auroit eu de ces sieges sur la banquette du Throne*

Réduits comme nous le sommes aujourd'hui à ne pouvoir nous en former l'idée que par des descriptions incomplètes, c'est en rassemblant les éléments de ces descriptions, en les rapprochant, et en les mettant à même de se prêter un mutuel secours, que nous pouvons espérer de recouvrer l'image la plus approximative d'objets qui sont entièrement hors du cercle des inventions modernes. C'est pourquoi j'ai cru devoir me livrer à une discussion un peu étendue sur le trône d'Amyclée. Sa description étant le seul objet de comparaison, que les notions de l'antiquité nous permettent de confronter dans presque toutes les parties, avec la description du trône d'Olympie, il m'a paru nécessaire d'en hasarder une restitution en dessin, c'est-à-dire de faire intervenir le jugement de l'œil, et le suffrage du goût dans le travail critique de l'archæologue. (*Voy.* Pl. VII.)

Rien, dans tous les cas, ne m'a paru plus propre que ce genre de rapprochement à éclaircir les obscurités, à remplir les lacunes, et à lever le plus grand nombre des doutes qui résultent, soit du manque de méthode dans les descriptions de Pausanias, soit de ses omissions volontaires ou involontaires, soit de l'ambiguité de certaines expressions, soit de l'équivoque nécessaire attachée le plus souvent aux formes même de tout langage, lorsqu'il est question de représenter à l'esprit, ce qui de sa nature est fait pour s'adresser à l'œil.

Je me persuade d'autant plus la nécessité du rapprochement des deux trônes, pour parvenir à leur explication réciproque, et à leur meilleure restitution, que les savants qui se sont bornés jusqu'à ce jour à commenter l'un ou l'autre, sans le secours du parallèle dont je parle, me paraissent aussi n'avoir acquis que des idées confuses et toujours incomplètes, sur ce qui constitua la forme essentielle, la composition et le goût de décoration de ces ouvrages.

La partie archæologique ou mythologique ayant plus particulièrement attiré l'attention des écrivains qui se sont occupés de ces sujets, on doit penser qu'ils regardèrent ce qui a rapport à l'art, comme un objet plus ou moins indépendant de leurs recherches. Ceci s'applique sur-tout au savant professeur de Göttingue, M. Heyne, qui, dans sa dissertation sur le monument d'Amyclée (1), a embrassé plutôt l'explication des bas-reliefs, que celle du monument en lui-même, sous le rapport de l'art. Il est de la justice d'avouer qu'on ne doit pas demander à ce savant un compte rigoureux de ce qui n'était pas l'objet principal de son travail. Si je me permets donc de reproduire ici quelques-unes de ses idées pour les combattre, c'est beaucoup moins par esprit de controverse, que parce que, dans les discussions du genre de celle-ci, on éprouve le besoin de confronter son opinion à une autre, et de se donner un contradicteur. La manière de voir, même fautive, de ceux qui nous ont précédés, devient un moyen de faire mieux comprendre la nôtre. Démontrer en ce genre une erreur, c'est déja conquérir au profit de la vérité; c'est déja prouver quelque chose sur le monument qu'il s'agit de retrouver, que de faire comprendre et ce qu'il ne fut pas, et ce qu'il ne put pas être.

Distinction a faire entre l'idole et le trône. — Je commence par être d'un avis différent de celui de M. Heyne, sur l'époque à laquelle on doit rapporter l'exécution du trône d'Amyclée. C'est sans fondement que ce savant l'appelle *un des plus antiques monu-*

(1) Sammlung antiquarischer Aufsatze, erstes stück, s. 1.

ments de la Grèce, et le plus propre à faire connaître l'ancien goût de ce pays. On croirait que M. Heyne a confondu le trône et l'idole pour laquelle il avait été fait. M. Meiners est tombé dans la même confusion. Comme on a vu qu'il importait à son système de prouver que la Grèce d'Europe, en fait d'art et de connaissances (*voy.* Part. III, parag. I), était restée fort en arrière de la Grèce Asiatique, il s'est prévalu de la forme grossière de l'Apollon Amycléen, pour prétendre que tel était l'état de l'art à la 50e olympiade (1). Or, il est constant qu'il attribue ainsi à l'idole, l'époque qui ne peut convenir qu'au trône.

Deux objets en effet très-distincts par l'âge, par le goût, et par l'exécution, frappaient le spectateur dans le monument d'Amyclée. Pour peu qu'on fasse attention au récit de Pausanias, on voit qu'il les a soigneusement distingués; car il avertit que l'idole n'était pas de Bathyclès, auteur du trône, et que c'était un antique fait sans art, οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον (2). Si l'on a pu confondre dans la description, comme étant des objets du même âge, le trône et l'idole, cette inattention est due à l'habitude qu'on a de regarder, comme l'ouvrage d'une seule main et d'un même siècle, les deux parties d'un pareil ensemble. Mais chacune d'elles ici, comme on le verra, était indépendante l'une de l'autre, même dans leur rapprochement matériel, qui n'était encore qu'une sorte de fiction.

La forme seule de l'idole atteste sa haute antiquité. Seule, elle doit nous interdire toute recherche chronologique à son égard, si par chronologie on entend, pour les temps anciens, une évaluation approximative de la date d'un monument, à quelques années près. Il faudrait ici risquer la différence de quelques siècles. Il est certain que cet ouvrage dut être exécuté à cette époque où les signes religieux passèrent de l'état informe de pierre brute, de tronc d'arbre, de *stèle,* à un commencement d'imitation de la figure humaine. Ainsi la Diane d'Éphèse, les Hermès surmontés d'une tête, et les colonnes-statues de Thornax et d'Amyclée, montrent, à vrai dire, dans la route suivie par l'art, le point de départ de l'imitation du corps humain.

L'Apollon d'Amyclée, ainsi que celui de Thornax en Laconie, qui en fut une copie, κατὰ τὰ αὐτὰ ἐν Ἀμύκλαις πεποιημένον (3), consistait en une colonne de bronze à laquelle on avait ajouté une tête, des mains et l'extrémité des pieds. La tête était casquée. L'une des mains tenait un arc, l'autre portait une lance. Chaque année, comme on l'a vu (Partie I, paragr. II), on revêtissait cette idole d'une tunique nouvelle, ce qui tendait à corriger un peu la difformité de cette masse, et à dédommager les yeux par une sorte d'illusion.

On ne saurait dire en vertu de quelle opinion, ou par suite de quelle réunion de circonstances, l'idole avait été placée sur un tombeau en forme d'autel, qui servait de piédestal à cette sorte de colonne (*voy.* la Pl. VI). C'était le tombeau d'Hyacinthe. Une petite porte était pratiquée dans un de ses côtés; et, lors des fêtes hyacinthiennes, avant de sacrifier à Apollon, on faisait par cette porte des libations funèbres (*voy.* la Pl. VI). Pausanias ne nous a point instruits de l'époque à laquelle on doit rapporter la construction de ce tombeau, et l'exécution des bas-reliefs dont les quatre faces du cippe étaient ornées; car de ce qu'il supportait l'idole, on n'est pas en droit de conclure qu'il lui ait été antérieur, ni sur-tout que l'ouvrage des bas-reliefs ait été du même temps que celui de la statue. Il est à croire que la sépulture d'Hyacinthe fut le premier motif qui détermina la construction du temple en cet endroit, et par suite l'érection de l'idole. Mais tant

(1) Geschichte der Wissenschaften, etc., erst. band., s. 92. — (2) Pausan., lib. III, c. 19. — (3) *Ibid.*, c. 10.

de changements ont dû survenir dans ce local, depuis la première fondation du temple jusqu'à l'exécution du trône, qui sans doute donna lieu à de nouvelles dispositions entre tous ces objets, qu'il n'est permis d'asseoir aucune conjecture fondée sur l'époque de ces divers travaux. On peut seulement présumer, par la seule indication des bas-reliefs et des sujets décrits sur les faces du support de l'idole, et par la conformité de ces sujets avec ceux qui ornaient les montants et les traverses du trône, que lors de l'érection de ce dernier, on refit à neuf en façon d'autel le tombeau d'Hyacinthe, ou qu'on le décora dans le goût du trône : car il est difficile d'imaginer que les bas-reliefs dont nous lisons les sujets, aient été l'ouvrage du siècle où l'on représenta le corps humain sous la forme d'une colonne.

Pausanias nous a laissés non-seulement sans conjecture sur l'époque à laquelle fut bâti le temple d'Amyclée, mais encore sans le moindre renseignement sur son existence. Cependant il faut se garder de conclure du silence de ce voyageur à l'égard du temple, ce que M. Heyne a paru en inférer; savoir, qu'il consistait uniquement dans une enceinte sacrée, et que le trône était vraisemblablement en plein air (1). On ne saurait se permettre de tirer sur le point dont il s'agit, une semblable conséquence, de la seule absence de renseignement dans Pausanias, sur-tout quand on réfléchit à la manière dont cet auteur a écrit son voyage. Il y a chez lui tant d'omissions volontaires ou involontaires; il règne dans ses descriptions tant de disproportions, et il paraît y avoir employé si peu de méthode, qu'en vain tenterait-on d'argumenter ici contre l'existence du temple, de cela seul qu'il n'en parle point. Toutes sortes de raisons tirées de l'espèce même, et de la composition du trône d'Amyclée, nous prouveront qu'il fut, comme celui d'Olympie, dans l'intérieur d'un Naos, et placé en arrière de la statue-colonne, dont il était devenu l'accompagnement.

Époque de l'exécution du trône. — Si tout est obscurité à l'égard de l'époque où fut faite l'idole antique, et où fut bâti le temple qui la renferma, il n'en est pas de même pour ce qui regarde le trône qui fait l'objet principal de nos recherches. Pausanias ignorait peut-être l'âge où vécut Bathyclès, l'auteur de cet ouvrage, ou bien il n'a pas jugé à propos d'en rendre compte : c'est encore une incertitude qui résulte de ses paroles, τὰ δὲ μὲν παρίημι (2). *Quel fut le maître de Bathyclès, et sous quel roi de Sparte il exécuta le trône, c'est,* dit-il, *ce que je passe sous silence.* Et ce silence, dont nous ignorons la raison, aurait pu nous laisser ignorer aussi le fait en question, puisque le nom de Bathyclès de Magnésie ne se trouve cité par aucun autre auteur ancien; car il ne faut pas le confondre, comme l'a fait Winckelmann (3), avec un autre Bathyclès Arcadien, dont Plutarque a parlé dans la vie de Solon, à l'occasion du vase des sept Sages. Ce personnage est si distinct de l'artiste toreuticien dont il s'agit ici, que rien même, comme on l'a déja observé, ne prouve que, pour avoir légué un vase au plus sage, ce Bathyclès ait été lui-même l'auteur du vase.

Nous devrons à une particularité rapportée par Pausanias, sur le sujet qui nous occupe, deux renseignements capables de suppléer à son silence. L'un est relatif à la matière des ornements du trône d'Amyclée, et par suite au genre de son travail; l'au-

(1) Heyn., *ibid.*, p. 7. — (2) Lib. III, c. 18. — (3) Hist. de l'Art. C. Fea, tom. II, lib. IX, c. 1, p. 168.

tre, qui est une conséquence du même fait, nous révèlera l'époque à laquelle fut exécuté ce monument.

J'ai déja parlé d'un simulacre tout semblable à celui d'Amyclée, qu'on voyait à Thornax en Laconie. Il paraît que ce dernier avait eu autrefois plus de célébrité au dehors. En effet, c'était pour servir à son embellissement que Crésus, roi de Lydie, avait fait présent aux Lacédémoniens de cette somme d'or dont on a parlé au paragraphe Ier de cette Partie. Mais les Lacédémoniens, chez lesquels, dit Pausanias, l'Apollon d'Amyclée était en plus grand honneur, jugèrent à propos d'appliquer à son ornement l'or de Crésus, τοῦτο ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις κατεχρήσαντο ἀγάλματος (1).

Le même fait est raconté avec quelques variétés par Hérodote. Crésus, selon cet historien, recherchait l'alliance des Lacédémoniens, dans le temps qu'ils avaient envoyé à Sardes acheter de l'or pour l'employer à la statue de l'Apollon de Thornax (2). Il profita de cette occasion pour témoigner sa bienveillance à Sparte, et il lui fit présent de tout l'or que les députés devaient acheter. Par réciprocité les Lacédémoniens firent exécuter et envoyèrent au roi un cratère en bronze orné de figures, lequel contenait trois cents amphores. Ces détails donnent à connaître ce que dut être la quantité d'or dont il s'agit, et ce qu'on doit penser du récit d'Athénée sur le même objet (3) : car si on l'en croit, ou du moins Théopompe qu'il a copié, cette masse d'or, qu'on n'aurait pas pu se procurer en Grèce, et qu'on alla chercher si loin, se serait bornée à ce qu'il aurait fallu pour dorer le visage d'Apollon Amycléen, χρυσῶσαι βουλόμενοι τὸ πρόσωπον. Il est par trop visible que si l'or dont il s'agit se fût réduit à si peu, ni un si léger présent n'eût été digne d'être offert par Crésus, ni en retour il n'eût exigé de ceux qui le reçurent, le don de ce prodigieux cratère, aussi remarquable par son travail que par sa capacité (*voyez* Paragr. I).

Il faut par conséquent conclure de ceci que l'or de Crésus fut employé à quelque chose de plus que la dorure, soit de la tête, soit même de la totalité de l'idole. Pausanias d'ailleurs, de qui nous tenons que cet or fut appliqué à la décoration, ἐς κόσμον, de l'idole d'Amyclée, non-seulement ne dit point qu'elle ait été dorée, mais certifie en quelque sorte le contraire, lorsqu'il avance que, hors la tête, les pieds et les mains, elle ressemblait à une colonne de bronze, τὸ λοιπὸν χαλκῷ κίονί ἐστιν εἰκάσμενον.

A quoi donc fut employée la masse d'or qui, selon ses propres paroles, servit à l'embellissement de l'idole?

La réponse est facile, ce me semble, lorsqu'on lit dans le même auteur (4), quelques pages après, que le trône d'Amyclée était un ouvrage très-postérieur à celui de la statue. Le trône n'avait donc été fait que pour accompagner et décorer l'idole par la magnificence d'une composition accessoire. Si nous ne trouvons aucun autre *cosmos* à la statue, je veux dire aucun autre embellissement auquel on puisse faire l'application de l'or de Crésus, et si le trône, objet ultérieur de décoration, put employer tout cet or, nous conclurons avec grande vraisemblance qu'il fut exécuté au temps de Crésus, et qu'ainsi nous connaissons, et le siècle où vécut Bathyclès, et l'époque approximative de son ouvrage.

Selon l'un des deux récits d'Hérodote, sur le présent fait à Crésus, en retour de l'or donné par ce roi, il paraît que le cratère n'arriva point à sa destination, parce que déja

(1) Pausan., lib. III, c. 10. — (2) Herod., lib. I, p. 66. — (3) Athen., lib. VI, p. 231. — (4) *Ib.*, lib. III, c. 19.

Crésus était prisonnier dans Sardes; ce qui porte à croire que tout ceci eut lieu vers la fin de l'empire des Mèdes, dont la chûte arriva dans la 59e olympiade. Par conséquent Bathyclès doit être censé avoir fleuri depuis la 50e jusqu'à la 60e olympiade, c'est-à-dire vers l'époque de Dipœne et Scyllis. Le trône d'Amyclée n'aurait pu être commencé avant la guerre qui mit fin au règne de Crésus; et, selon toutes les apparences, à peine compterait-on un siècle d'intervalle entre cet ouvrage et le trône d'Olympie, que Phidias, comme on le verra, ne peut pas avoir entrepris avant la 85e olympiade. On ne doit donc ni regarder l'époque de Bathyclès comme une des époques reculées de l'art, ni juger comme propre à faire connaître le style primitif de la Grèce, un monument qui a une date si rapprochée du temps de Périclès, et dont tous les éléments, ainsi qu'on va le voir en détail, ont une si grande conformité avec ceux du chef-d'œuvre de Phidias.

Dimension du trône. — Un des rapports les plus sensibles entre les deux trônes, est celui de leur dimension; et il me semble que Pausanias nous l'indique suffisamment, en fixant celle de l'idole. *Personne*, selon lui, *n'en avait fait connaître la mesure exacte, mais elle lui parut à vue d'œil devoir être de* 30 *coudées* (45 pieds).

M. Heyne s'étant fait, sur plusieurs des points relatifs à cet objet, des idées un peu arbitraires, a aussi exagéré les proportions de cet ensemble. Nous ne penserons point avec lui, que la base de l'idole ait eu le tiers de sa hauteur, ni que ce colosse renfermé dans un temple comme l'était la Minerve du Parthénon, ait exigé qu'on laissât encore 15 pieds entre son sommet et la couverture de l'édifice; car alors la nef du Parthénon aurait dû avoir 70 pieds de haut (et nous verrons qu'elle n'excéda guère 50 pieds). Je ne vois par conséquent aucune raison de donner une plus grande élévation au temple d'Amyclée. Comme on se convaincra que les mesures du temple d'Olympie furent à peu de chose près les mêmes que celles du Parthénon, on aura la preuve que le trône de Jupiter ne put pas avoir plus de 45 pieds d'élévation. Or telle me paraît avoir dû être aussi la mesure de celui d'Apollon à Amyclée, et cette dimension semblera plutôt au-dessus qu'au-dessous de la réalité, si l'on fait attention que dans la nature de cette composition, le trône était effectivement sans rapport réel avec la figure. Je ne saurais imaginer d'après quel motif M. Heyne s'est plu à supposer qu'il devait avoir 50 coudées, c'est-à-dire 75 pieds, et dès-lors excéder si fort en hauteur la dimension de l'idole. A Olympie, le trône avait, comme on le verra, une élévation égale à celle du colosse supposé debout. Par quelle raison le trône d'Amyclée aurait-il surpassé de 30 pieds la hauteur de la statue? Rien de moins vraisemblable, sur-tout lorsque l'on considère qu'on ne peut augmenter l'élévation du trône, sans augmenter aussi en même proportion sa largeur. Or, le plus qu'on puisse supposer de diamètre à une colonne de 45 pieds figurant le corps humain, sera 6 ou 7 pieds. Cette seule proportion prescrit de ne pas élargir outre mesure le trône dont la masse devait se combiner avec celle de la statue-colonne (*voy.* la Planche ci-jointe).

Le savant critique dont je combats les hypothèses, s'est trouvé d'autant plus libre dans ses spéculations sur les mesures du trône d'Amyclée, qu'il l'a supposé construit en plein air, comme je l'ai déja dit, et non renfermé dans un Naos (*Freistehende Werke, oder in einem Tempelgebäude. Aber grössere Wahrscheinlichkeit habe ich vor mir, das erstere zu glauben*). Sans répéter les raisons déja alléguées contre cette conjecture, il me paraît

que nous en trouverons encore de plus probables, dans la matière même dont il nous faudra convenir qu'était construit tout cet ouvrage.

Construction du trône. — Je ne puis accorder à M. Heyne qu'il ait été composé de pierres de taille. Pausanias d'abord, comme il l'avoue lui-même, ne le dit pas expressément. *Dass sie aus behauenen steinen verfertiget gewesen seyn muss, lässt sich leicht schliessen, obgleich Pausanias es nicht ausdrücklich sagt.* Et non-seulement il ne le dit pas expressément, mais il ne dit rien du tout sur cet objet. Or, que veut la saine critique en pareil cas? Elle veut, ce me semble, qu'on aille du connu à l'inconnu. Le connu est ici pour nous le trône d'Olympie, ouvrage tout-à-fait semblable, quant aux dimensions de l'ensemble, quant aux détails de la composition et de la décoration. Mais ce trône, comme cela sera prouvé jusqu'à l'évidence, n'était ni de pierre ni de métal; il était construit en bois. Lorsqu'on se rend compte des éléments constitutifs d'un semblable monument, on ne peut pas le supposer d'une autre matière. On ne bâtit pas en pierre ou en marbre des montants et des traverses isolés (*voy.* Partie IV, paragraphe 14). Une pareille construction, si l'on se faisait un jeu de l'établir en marbre, à l'aide de crampons et de scellements, serait la plus fragile et la plus inconsistante qu'on puisse imaginer.

Il est vrai que M. Heyne s'est fait du trône d'Amyclée une idée qui lui a permis l'emploi d'une construction en pierre de taille. C'était, dit-il, une masse énorme, *eine ungeheure masse war,* et on peut se le représenter comme une *grande chapelle,* ou comme une *niche, mann konnte sich ihn also als eine grosse Capelle oder Nische vorstellen,* avec des ornements appliqués aux deux côtés du mur. Nous ne trouvons aucun motif pour se former une semblable image de ce trône, et nous verrons que les indications de ses parties, de ses montants, de ses traverses, tous objets en rapport de similitude avec les mêmes parties du trône d'Olympie, excluent formellement le type supposé par M. Heyne. Je soupçonne même que ce qui l'a induit à l'imaginer, c'est l'opinion que la statue occupait le milieu du trône, opinion que quelque obscurité dans un passage de Pausanias a pu faire naître, et qui n'est admissible qu'avec des modifications dont le dessin seul peut rendre compte (*voyez* la Planche ci-jointe).

Outre la grande raison d'analogie puisée dans le trône d'Olympie, et contre laquelle aucune autre raison ne peut prévaloir, outre les motifs tirés de la disposition même du monument et de sa solidité, il est permis d'alléguer encore, et la pratique de la toreutique si fort en vogue à l'époque où fut exécuté le trône d'Amyclée, et le peu d'usage qu'on devait faire alors du marbre, enfin l'accord naturel de tout cet ensemble. J'entends par accord, un certain sentiment de convenance, qui semble prescrire, lorsqu'on le consulte, de donner la préférence au travail de la sculpture sur métaux, dans un ouvrage destiné à accompagner une idole de métal.

Si donc le trône d'Olympie fut formé d'un assemblage de charpente revêtue de toutes sortes de matières précieuses; si nous apprenons par les bois conservés dans l'Opistodome du temple de Mégare, et sans doute destinés au même emploi pour le Jupiter de Théocosme, que l'usage du bois fut général dans de pareils ouvrages; si nous consultons les habitudes de la statuaire chryséléphantine, qui employa le bois comme ame des statues d'ivoire, nous reconnaîtrons sans peine que la même matière servait de fonds aux bas-reliefs des trônes, et qu'il n'y a aucune raison pour supposer que celui d'Amyclée aurait été bâti en pierre.

Rien par conséquent, selon les règles d'une saine critique, n'autorise à lui donner une forme en rapport avec la construction en pierre, je veux dire cette forme de niche construite sur un plan demi-circulaire. Chaque matière ayant son genre de construction analogue à elle, on doit juger que le trône d'Amyclée, bâti en bois, eut naturellement une forme quadrangulaire. Je dis que ce dut être sa forme *naturelle;* et j'entends par là, celle qui résulte de la propriété de chaque chose, ou de cet instinct, qui dirige les opérations de l'art, quand le caprice ne dérange pas sa marche. Ainsi nous verrons (Part. IV) qu'avec des bois carrés, κανόνες, et des montants taillés de même, on ne doit pouvoir composer qu'un siége quadrangulaire, à moins qu'on ne prenne à tâche de contrarier la nature des choses.

Ce qui nous paraîtra sur ce point une certitude à l'égard du trône d'Olympie, acquiert au moins ici la plus grande vraisemblance, quoique Pausanias n'ait rien dit d'aussi positif sur le trône d'Amyclée. Une particularité de sa description va nous conduire à la même conclusion. Il nous apprend en effet que les deux trônes étaient construits de manière qu'on pouvait aller sous le *siége* de chacun d'eux, visiter les bas-reliefs contenus dans les parties de cet espace. A Olympie toutefois le spectateur n'était pas le maître de pénétrer sous le trône. Cet obstacle, qui ne tenait pas à sa construction, comme on le verra, empêcha Pausanias de décrire les nombreux sujets placés sur ces superficies intérieures. Mais le trône d'Amyclée n'étant pas défendu par une balustrade, il eut la facilité d'aller sous le siége, ce qu'il nous apprend, et par les mots dont il use, ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον, et par la description des sujets qu'il eut le loisir d'y parcourir et d'y examiner.

Rien ne démontre, ce me semble, mieux que ce rapprochement, la conformité qui régnait sur le fait de la disposition des parties et des ornements, entre les deux monuments. Rien ne fait mieux conclure de la forme de l'un à la forme de l'autre. Voici encore une considération qui s'oppose à ce qu'on admette la forme et la construction en niche, supposée par M. Heyne. Très-certainement les sujets placés dans l'espace qui comprenait le dessous du trône, n'y auraient pas été sculptés, s'ils n'eussent dû faire plus ou moins d'effet dans l'ensemble de la décoration, et être aperçus du spectateur. Or, le système quadrangulaire des pieds et des traverses du trône d'Olympie, offrait des superficies dégagées de toute part, et que la lumière devait éclairer dans tous les sens. Que si l'on suppose au contraire le trône d'Amyclée en forme de niche, avec des murs demi-circulaires au lieu de traverses; si l'on ajoute que ce milieu était occupé par la colonne de bronze et son piédestal, et que la partie qu'on appelle proprement le *siége*, venait encore à intercepter la lumière dans cette région inférieure et interne du monument, on sera forcé d'avouer que toute cette décoration aurait été aussi mal conçue dans ses rapports et son effet, que mal placée pour l'œil du spectateur.

Disposition du trône dans son rapport avec l'idole. — Ces premiers points étaient indispensables à éclaircir, avant d'arriver au plus difficile de tous. Il consiste à faire accorder la disposition du trône d'Amyclée et celle de l'idole, avec le passage de Pausanias, qui rend compte à leur égard, d'une particularité qu'on ne peut s'expliquer sans le concours d'un dessin; car toute explication qui ne sera que celle des mots et du texte, n'expliquera rien ici, et laissera la difficulté sans solution réelle. C'est aussi, je me l'ima-

gine, l'obscurité de ce passage qui a pu suggérer à M. Heyne cette forme de niche circulaire, au milieu de laquelle se serait élevée l'idole, sans qu'il soit question de la partie du *siége*. Effectivement le savant professeur, dans sa manière de traduire la phrase déja citée, ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον, semblerait s'être étudié à changer le sens propre et grammatical des mots de Pausanias, pour accommoder la notion toute naturelle qu'ils présentent, au sens de la disposition qu'il a imaginée. Il se sert en allemand du mot *hineingehen, intus ire*, qui rend très-infidèlement le verbe grec ὑπελθεῖν, lequel veut dire *subter ire*. L'espace dont parle Pausanias n'est pas proprement l'intérieur du trône : car on peut appeler intérieure aussi bien la partie qui est au-dessus du plateau d'un siége à bras, que celle qui est au-dessous. Or, ici comme à Olympie, l'écrivain sans aucun doute a entendu parler de l'espace tout-à-la-fois intérieur et inférieur du trône.

Le texte de Pausanias, en cet endroit, a beaucoup moins présenté de difficulté aux commentateurs, qu'il n'offre d'embarras à celui qui, voulant entendre, et les choses par les mots, et les mots par les choses, cherche à se faire de la disposition particulière du trône, une image que le goût et le bon sens puissent approuver.

Le trône (dit l'écrivain), *du côté où le dieu s'assiérait, n'est pas continu; mais il présente plusieurs cathèdres, entre chacune desquelles est un espace. L'espace du milieu est plus grand que les autres, et c'est là que s'élève la statue* (1).

Pour traduire en dessin cette description, il faut se rendre compte des diverses hypothèses auxquelles peut se prêter le texte de notre auteur : car telle est la difficulté de décrire avec des mots les objets tributaires du sens de la vue, qu'il n'y a presque aucun moyen de ne pas tomber dans quelque ambiguité. Ainsi nous voyons que l'idée de placer l'idole au milieu du trône, est celle qui résulte de la plupart des traductions; et elle paraît être aussi une conséquence des mots de Pausanias. Cependant il y a plus d'une manière de concevoir ce milieu; et lorsqu'on n'emploie ni les formes géométriques, ni la rigueur des démonstrations, ce qu'on appelle milieu peut s'entendre diversement, c'est-à-dire sous plus d'un rapport.

Mais le premier point qu'il faut déterminer, est de savoir comment on entendra les mots τοῦ δὲ θρόνου ᾗ καθίζοιτο ἂν ὁ θεὸς, mot à mot, *le trône là où le dieu s'assiérait*, et encore *du coté* ou le dieu s'assierait, car la particule ᾗ veut dire *eo loco, quâ parte*. Cela signifie ou

(1) τοῦ θρόνου δὲ ᾗ καθίζοιτο ἂν ὁ θεὸς, οὐ διὰ παντὸς κατὰ τοῦτο συνεχοῦς ὄντος, ἀλλὰ καθέδρας παρεχομένου πλείονας, παρὰ δὲ καθέδραν ἑκάστην ὑπολειπομένης εὐρυχωρίας, τὸ μέσον ἐστὶν εὐρυχωρὲς μάλιστα καὶ τὸ ἄγαλμα ἐνταῦθα ἐνέστηκε. Paus., l. III, c. 19.

Amasée a traduit : *Solium ipsum ea parte quâ deo sessio parata est, non illud quidem æqualiter planum, verùm sedilia habet multa, atque inter ea, satis ampla intervalla. Medium omnium latissimè patet; ibi simulacrum collocatum est.*

L'abbé Gedoyn a traduit : « Le milieu du trône est la place du dieu. A droite et à gauche, il y a plusieurs « siéges un peu distants les uns des autres; mais celui du milieu est le plus spacieux de tous. C'est là qu'est posée « la statue du dieu. » *(Selon cette traduction la statue aurait été dressée sur un de ces siéges.)*

M. Goldhagen traduit avec plus de sens; mais en omettant une ligne du texte : *In dem Throne sind verschiedene sitze, zwischen denen ein leerer raum gelassen ist, in dem mittelsten und grössten stehet die Bildsaüle.*

M. Barthélemi, sans précisément faire une traduction, dit : « Ce monument fut dans la suite placé par une « artiste nommé Bathyclès, sur une base en forme d'autel, au milieu d'un trône qui est soutenu par les Heures « et par les Graces. »

Selon M. Heyne : *Der sitz hatte verschiedene einschnitte, der einschnitt in der mitte war der weiteste, und in diesem stand die Bildsaüle........ ....*

peut incontestablement signifier deux choses : 1° la partie même du trône que j'appelle le *siége* ou la banquette, le plateau ou la surface sur laquelle repose celui qui s'assied; 2° la partie du trône qui est en avant, du côté même où l'on s'assied. Il est certain que c'est à l'un ou à l'autre de ces deux endroits, et peut-être à tous les deux, que s'appliquera la particularité suivante.

Quelle est cette particularité? ὀυ διὰ παντὸς κατὰ τοῦτο συνεχοῦς ὄντος, *le trône en cet endroit, ou de ce côté, n'était pas égal et continu.* Ce manque d'égalité, cette solution de continuité appliquables, soit à la banquette de trône, soit à la partie antérieure ci-dessus désignée, ne peuvent, à mon avis, s'interpréter autrement à l'égard d'un ouvrage formé de montants et de traverses, sinon en disant que dans la partie antérieure de la région d'en bas il n'y avait pas de traverse, et que la banquette ou le plateau servant de *siége* était échancré circulairement (*voy.* Planche VI, fig. 3).

Je reprends la suite de la phrase. *Mais* (en cet endroit) *le trône présente plusieurs cathèdres,* ἀλλὰ καθέδρας παρεχομένου πλείονας. Là donc où se trouvaient l'interruption et l'inégalité, il y avait plusieurs cathèdres. 1re *question.* Que doit-on entendre par *cathedras?* 2e *question.* Où peut-on les supposer placées? Quant à la première question, je réponds qu'en suivant le sens simple et propre du mot, ce devait être des siéges à dossier disposés de manière à servir pour quelques usages que nous ignorons. Je réponds à la seconde question, que ces siéges à dossier ne peuvent être supposés placés ailleurs que sur le plateau du trône, ou dans le bas entre les pieds de devant. Mais autant il répugne à toutes les idées reçues et à toutes les données probables, de placer des siéges sur le plateau servant de *siége* au trône (*voy.* Planche VI, fig. 5), autant on doit trouver naturelle la supposition que ces *cathèdres* aient occupé la partie inférieure du trône, en faisant cercle avec le piédestal de l'idole (*voy.* Planche VI, fig. 1 et 3).

Rien de plus facile que d'entendre le reste du passage, et de se faire l'idée de la disposition qu'il indique. *Entre chaque cathèdre il y avait un intervalle laissé libre,* παρὰ δὲ καθέδραν ελάςτν υπολειπομένης ἐυρυχωρίας, *l'intervalle du milieu était le plus spacieux,* τὸ μέσον ἐςιν ἐυρυχωρὲς μάλιςα. Pourquoi? parce que c'était la place occupée par l'idole ou par son piédestal, καὶ τὸ ἄγαλμα ἐνταῦτα ἐνέςηκε.

Si l'on jette un coup-d'œil sur la Planche VII, on se convaincra, je pense, que la composition dont j'offre l'essai, répond à toutes les questions, ne laisse aucune difficulté sans solution, ne force ni ne dérange aucune des expressions du texte, et ne peut être accusée ni de bizarrerie, ni de manque d'accord ou de vraisemblance.

On voit que l'idole se trouve véritablement placée au milieu du trône entre les *cathèdres,* sans que ce point milieu qu'elle occupe, obstrue l'intérieur du dessous du *siége;* sans que le plateau de ce siége se trouve ridiculement percé. On voit que le trône ayant été fait pour une statue qui ne pouvait y être assise, l'artiste voulut dans leur rapprochement que l'accessoire ne fût pas trop étranger à l'objet principal; qu'il dut, pour sauver l'apparence, faire entrer jusqu'à un certain point la statue dans le trône, et mettre ces deux objets en rapport et en contact, autant qu'il fut possible. La figure 1 de la Pl. VI, où se trouve représenté le plan du dessin en élévation de la Planche VII, démontre la disposition de l'autel sur lequel s'élève l'idole occupant l'espace du milieu entre les cathèdres, et fait voir que cet espace est véritablement le plus large, τὸ μέσον ἐςιν ἐυρυχωρὲς μάλιςα.

Cette disposition est, entre toutes celles que j'ai pu imaginer d'après le texte de Pausanias, la plus satisfaisante et la plus fidèle aux éléments de la description. Il y a toutefois plus d'une sorte d'hypothèses à concevoir en ce genre, sans même sortir de la composition générale du type que j'ai adopté. La Planche VI a pour objet de montrer ces variétés.

Si l'on se permet, par exemple, de donner une interprétation tout-à-fait arbitraire au mot *cathedra*, comme il paraît que l'a fait M. Heyne par le mot *einschnitt* (découpure ou échancrure), avec lequel il traduit le mot grec en question, on élude à la vérité une partie de la difficulté; mais il reste à savoir si dans le dessin la chose est plus heureuse. Il faut en effet supposer alors, comme on le voit Planche VI, fig. 2, que le plateau ou la banquette du trône aurait eu diverses échancrures, et que celle du milieu ayant été plus large que les autres, aurait donné passage à la colonne. *Der einschnitt in der mitte war der weiteste, und in diesem stand die bildsaule.* Mais quel rapport entre l'idée que présentent ces échancrures, et celle qui est attachée au mot *cathedra?* Interpréter ainsi, n'est-ce pas dénaturer le sens de l'auteur?

En se permettant de faire un changement au texte de Pausanias, j'ai hasardé aussi l'idée de l'hypothèse exprimée Planche VI, fig. 4. Je supposerais qu'après les mots τοῦ θρόνου δὲ, on aurait omis τοῦ βάθρου. Or le *bathrum* ou soubassement était une partie nécessaire de la composition des trônes. Nous le verrons orné de bas-reliefs à Olympie. Le trône d'Amyclée en avait certainement un. Puisque l'on allait dessous ce trône, il faut supposer que quelques degrés en facilitaient la montée. Tout cela admis, on pourrait conjecturer que ce qui dans le texte de Pausanias, tel qu'il est, se rapporte au trône, dans l'hypothèse actuelle, s'appliquerait au soubassement, lequel n'aurait pas été continu du côté où le dieu se serait assis, c'est-à-dire du côté antérieur, mais aurait eu des degrés. Sur l'un de ces degrés, des *cathèdres* auraient été disposées de la façon déja décrite, l'idole s'élevant au milieu.

De quelque manière au reste qu'on veuille expliquer en dessin le passage de Pausanias, et les particularités qu'il renferme, on voit par le nombre même d'hypothèses auxquelles la chose peut se prêter, que la singularité apparente de l'idole et des *cathèdres* ne change presque rien à la forme principale du trône, et ne détruit point la conformité que je prétends avoir existé entre l'ouvrage de Bathyclès et celui de Phidias. Il me reste à faire voir que des points de comparaison encore plus frappants se font remarquer entre eux, quant au genre de la décoration et quant à la disposition des principaux ornements.

Décoration du trône. — On entend plus particulièrement dans la langue de l'art, par *décoration*, ce qui regarde l'ensemble, et par *ornement*, ce qui se rapporte aux détails d'un ouvrage. En suivant cette distinction, je vais parler d'abord des principaux objets qui entrèrent dans la composition décorative du trône.

Les premiers qui paraissent avoir frappé Pausanias, si l'on a égard à l'ordre établi dans sa description, sont les groupes des Heures et des Graces qui soutenaient le trône, ἀνέχουσιν ἔμπροσθεν αὐτὸν κατὰ ταυτὰ δὲ καὶ ὀπίσω χάριτές τε δύο καὶ ὧραι δύο. Je me suis servi du mot groupe, quoique l'idée exprimée par ce mot ne résulte pas nécessairement de la manière de parler de Pausanias. Au pied de la lettre, on peut prétendre que le trône étant soutenu, ἔμπροσθεν καὶ ὀπίσω, en devant et en arrière, par deux Graces et par deux Heures, il pouvait n'y

avoir que quatre figures en tout, et ce sont ces caryatides qu'on voit ainsi disposées Planche VI, fig. 4.

J'ai toutefois préféré le nombre de deux figures à chaque pied, parce que d'abord ce nombre résulte aussi de la manière dont Pausanias s'est exprimé, malgré l'espèce d'équivoque dont toute description numérique est susceptible, quand on n'y emploie ni la précision mathématique, ni la démonstration graphique. Il me semble ensuite que l'idée de grouper les Heures et les Graces, est plus conforme à l'usage, que celle de les représenter isolées. Enfin, l'analogie du trône de Jupiter, où nous serons forcés par le texte précis de Pausanias, de réunir quatre Victoires à chaque pied, m'a engagé à placer ici deux à deux les figures de cette décoration.

Je suppose donc les pieds montants du trône formés de deux parties, l'une quadrangulaire qui aurait servi de piédestal aux groupes, et l'autre qui eût consisté en deux figures adossées. Outre beaucoup de raisons qui ne permettent point de faire trop colossales les figures servant de support au trône, il y a, pour l'ajustement décoratif que j'adopte, une considération puissante : c'est la nécessité de ménager des espaces suffisants aux bas-reliefs très-nombreux de la description. Or, ces bas-reliefs ne purent avoir d'autres fonds que ceux des montants et des traverses. Il faut donc une disposition qui puisse admettre des statues pour supports du trône, et des plates-bandes perpendiculaires ou horizontales pour les bas-reliefs. Voilà ce que réunit le parti qu'on adopte ici. On voit, indépendamment de l'exemple pris dans le trône d'Olympie qui avait des traverses, κανόνες, que des statues caryatides de toute la hauteur des pieds auraient empêché de placer dans cette composition les traverses dont on a absolument besoin (*voy.* Pl. VII).

Dès que Pausanias, comme il le dit positivement, alla sous le trône, et dès que ce dessous du trône lui a fourni la description d'un très-grand nombre de sujets, c'est dans le dessin du monument, une donnée nécessaire que celle des espaces ornés de bas-reliefs, et ces espaces n'ont pu être autres que les pieds montants et les traverses.

Le second objet de décoration saillant dans la description de Pausanias, est celui qui regarde les Tritons et les Typhons. *A gauche* (dit-il) *est une Echidna et un Typhon; à droite il y a des Tritons.* ἐν ἀριστερᾷ δε Ἔχιδνα ἕστηκε καὶ Τυφῶς, ἐν δεξιᾷ δὲ Τρίτωνες. Si Pausanias avait décrit en dessinateur, il n'aurait pas omis de désigner la place qu'occupaient ces figures, et cette place connue aurait été d'un grand secours dans cette restitution. On peut croire en effet que ces monstres à queue de serpent et à queue de poisson, se trouvaient placés ou seul à seul, ou deux à deux, au bas de chaque pied, et que, sculptés de ronde-bosse adossée, ils occupaient la partie inférieure du champ des montants. C'est à cet endroit du trône d'Olympie qu'étaient situées deux Victoires, d'après l'indication formelle du texte de Pausanias; et c'est en vertu de cette analogie que j'ai donné la même place aux Tritons et aux Typhons. On pourrait imaginer qu'ils auraient pu encore, soit isolés, soit groupés, servir de support aux bras du trône, comme nous verrons que très-probablement ceux du trône d'Olympie furent supportés par des Sphinx. J'ai indiqué cette hypothèse entre toutes les variantes de la Planche VI, fig. 3. Toutefois il me semble que le trône d'Amyclée, n'ayant point eu de figure assise, et ayant été vide à proprement parler, il fût moins nécessaire d'y pratiquer des bras. Les monstres déja cités me paraissent donc mieux à leur place au bas des pieds; et Pausanias le donne à entendre, lorsqu'il dit : *En allant sous le trône, les sujets intérieurs, à partir des Tritons, sont, etc.,* ὑπελθόντι

δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον, τὰ ἔνδον ἀπὸ τῶν Τριτώνων. Ce point de départ, désigné pour les sujets intérieurs du dessous du trône, semble bien indiquer les Tritons, comme placés dans cette partie inférieure.

Un autre objet principal de décoration au trône d'Amyclée, consista dans les figures du couronnement. *Tout en haut* (dit Pausanias) *et au-dessus du trône, est représentée la danse des Magnésiens, ceux qui avaient été les collaborateurs de Bathyclès,* ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποίηται Μάγνητες οἱ συνεργάσμενοι Βατυκλεῖ τὸν θρόνον. On peut demander si ces figures dansantes étaient de bas-reliefs sur la surface antérieure de la traverse d'en haut, ou de ronde-bosse sur le sommet proprement dit de cette traverse. Ce doute me paraît facile à dissiper, si l'on fait attention à la manière dont Pausanias s'exprime, en ajoutant à l'adverbe ἀνωτάτω, *tout au plus haut,* les mots ἐπὶ τῷ θρόνῳ, la particule ἐπὶ renforce encore ici ou complète l'idée d'une chose *surimposée.* Mais nous verrons que l'exemple du trône d'Olympie ne permet guère d'hésiter sûr le genre de figures dont il s'agit ici. On se convaincra, lorsque nous restituerons l'ouvrage de Phidias, que les figures des Saisons et des Graces, vu la hauteur où elles étaient placées (c'est-à-dire des deux côtés de la tête du dieu), n'auraient pu être aperçues d'en bas, si elles avaient été de bas-relief, et appliquées ainsi aux espaces supérieurs des montants du dossier du trône. La même considération aura lieu pour la danse des Magnésiens qui devait occuper un emplacement aussi éloigné de la vue, puisque la dimension des deux trônes fut la même. Je ferai encore mieux comprendre, lorsque j'en serai à examiner le couronnement du trône d'Olympie, comment une sorte de convenance et d'analogie entre toutes les parties d'un tel ensemble, dut prescrire de placer au sommet quelque objet de décoration un peu marquant; ce qui ne put avoir lieu qu'au moyen de figures en ronde-bosse.

Ornements du trône. — Les détails qui devaient composer ce que nous appellerions aujourd'hui l'ornement dans le trône d'Amyclée, comprennent deux parties. La première, qu'aucune description ne peut rendre, et qui tient uniquement au goût du sculpteur, est ce qu'on appelle l'*ornement* proprement dit. La seconde embrasse tous les sujets de bas-reliefs répandus sur les diverses superficies du trône. Ces objets forment la presque totalité de la description de Pausanias. L'énumération que j'en vais donner, d'après l'indication de l'emplacement qu'ils occupaient, est peut-être le moyen le plus sûr qu'on puisse employer, pour retrouver la composition générale du monument, et pour en donner l'idée exacte.

Comme Pausanias a marqué par des désignations relatives à trois des parties du trône, l'emplacement des sujets qu'il a décrits, il résulte de cette triple indication, que les sujets décrits sans désignation n'appartiennent pas à ces trois emplacements, et furent ceux qui se trouvaient répandus sur ce que nous appellerons les parties extérieures du trône. L'écrivain me paraît avoir commencé par là son énumération; il passe ensuite à la partie d'en haut, de là au couronnement, puis il descend à ce qu'il appelle le dessous du trône.

Pour mettre plus d'ordre dans cette analyse, et pour que le lecteur compare plus facilement la description de Pausanias avec le dessin ci-joint (*voy.* Planche VII), je vais reprendre l'énumération des sujets, en allant du haut en bas.

Sur le sommet du trône.

Pausanias dit ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποίηται. On peut voir sur le dessin la danse des Magnésiens dont on a déja parlé, et qui, selon les termes de la description, occupe effectivement la partie la plus élevée du trône.

Aux extrémités supérieures du trône.

Pausanias dit τοῦ θρόνου δὲ πρὸς τοῖς ἄνω πέρασιν, etc. *On voit de chaque côté*, ἑκατέρωθεν, *les fils de Tyndare. Des bêtes fauves accourent, une panthère sur Castor, contre Pollux une lionne.* Dans le dessin, Castor et Pollux occupent l'extrémité de la traverse supérieure du trône sur laquelle sont représentées les bêtes fauves. Pausanias dit que, sous les chevaux de Castor et Pollux, il y a des Sphinx, καὶ σφίγγές τέ εισιν ὑπὸ τοῖς ἵπποις. La difficulté de rendre raison des Sphinx, placés dans la composition même sous le ventre des chevaux, m'a fait imaginer de mettre des Sphinx ailés dans les chapiteaux des montants du trône; ce qui les place véritablement au-dessous des chevaux de Castor et Pollux (*voyez* le dessin ci-après).

Parties extérieures du trône.

J'appelle ainsi toutes les parties du trône, que Pausanias n'a spécifiées par aucune désignation particulière. *Si je devais* (dit-il) *décrire exactement tous les sujets exécutés sur toutes les parties du trône, je ferais une chose fastidieuse au lecteur; je les indiquerai donc sommairement* (1) (*vu que beaucoup de ces sujets sont connus*). Et ici commence l'énumération des sujets suivants : 1° Neptune et Jupiter enlèvent Taygète, fille d'Atlas, et sa sœur Alcyone. — 2. Atlas. — 3. Combat singulier d'Hercule avec Cycnus. — 4. Le combat des Centaures chez Pholus. — 5. Le Minotaure conduit enchaîné par Thésée. — 6. Une danse des Phæaciens, et Demodocus qui chante. — 7. Persée coupant la tête de Méduse. — 8. Le combat d'Hercule avec le géant Thurion. — 9. Le combat de Tyndare avec Eurytus. — 10. L'enlèvement des filles de Leucippe. — 11. Mercure portant au ciel Bacchus enfant. — 12. Minerve enlève Hercule, et le conduit aux cieux. — 13. Pélée confie Achille au centaure Chiron. — 14. Céphale enlevé par l'Aurore. — 15. Les Dieux honorent par des présents les noces d'Harmonie. — 16. Combat d'Achille et de Memnon. — 17. Hercule tue Diomède, roi de Thrace. — 18. Mercure conduit à Pâris les trois Déesses. — 19. Combat d'Adraste et de Tydée contre Amphiaraüs et Lycurgue. — 20. Junon contemple Io, fille d'Inachus, changée en vache. — 21. Minerve fuit Vulcain qui la poursuit. — 22. Les combats d'Hercule contre l'Hydre dans leur ordre. — 23. Hercule emmène Cerbère. — 24. Anaxias et Mnasinoüs à cheval. — 25. Mégapenthes et Nicostrate sur un même cheval. — 26. Bellérophon combat la Chimère. — 27. Hercule enlève les bœufs de Géryon.

Tous ces sujets sont ceux que je crois avoir été sculptés sur les parties montantes du trône et sur les faces extérieures des traverses. On peut en voir un assez grand nombre rendu en dessin (Planche VII). La vue qu'on y donne du trône ne permet d'en embrasser que la moitié; mais cette moitié fait aisément supposer l'autre.

(1) J'adopte la correction de Kuhnius, συλλαβόντι (λόγῳ), au lieu de συμβαλόντι.

Le dessous du trône.

Pausanias, après avoir décrit les sujets qui précèdent, passe aux extrémités supérieures du trône et à son couronnement. (On a déja rendu compte de ces deux parties.) De là il descend à cette partie inférieure et intérieure à-la-fois, que j'appelle le dessous du trône. Ses paroles sont conformes à ma définition. Il dit : ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον, τὰ ἔνδον ἀπὸ τῶν Τριτώνων, etc. *En allant sous le trône, les objets intérieurs, à partir des Tritons, sont, etc.* Il résulte de ces paroles, comme on l'a déja observé, que le trône, puisqu'il eut un dessous, ὑπὸ τὸν θρόνον, eut un plateau ou banquette de siége; car il n'y a que cela qui puisse faire qu'on ait été dessous. Il est clair en outre, d'après la manière dont Pausanias s'exprime, que les sujets qu'il va énumérer, appartenant exclusivement à cette région du trône, ceux qu'on vient de parcourir devaient être répandus sur le reste des autres parties qu'il n'a pas désiguées, et qu'il eût effectivement été difficile de spécifier. En partant donc du côté des Tritons, les sujets compris dans cet espace étaient : 1° La chasse du sanglier de Calydon. — 2. Hercule tuant les enfants d'Actor. — 3. Calaïs et Zéthès chassant les Harpies du palais de Phinée. — 4. Pirithoüs et Thésée enlevant Hélène. — 5. Hercule étouffant le lion de Némée. — 6. Apollon et Diane perçant de flèches Tityus. — 7. Le combat d'Hercule contre le centaure Orée. — 8. Le combat de Thésée contre le Minotaure. — 9. Le combat d'Hercule contre Achéloüs. — 10. Junon enchaînée par Vulcain. — 11. Les jeux qu'Aceste célébra en l'honneur de son père. — 12. Ce qui est raconté dans l'Odyssée de Ménélaüs et de Protée. — 13. Admète attelant à son char un sanglier et un lion. — 14. Les Troyens faisant des sacrifices funèbres à Hector.

Tombeau d'Hyacinthe en forme d'autel, ou piédestal de l'idole.

Les sujets représentés sur le tombeau en forme d'autel, qui servait de piédestal au simulacre d'Apollon, étaient assez nombreux, ce qui paraît indiquer qu'ils purent être exécutés sur plusieurs rangs au-dessus l'un de l'autre. Ce genre de disposition assez ordinaire dans la sculpture antique, et qui rappelle encore les premiers errements de l'écriture, avait l'avantage de multiplier l'espace où l'artiste développait ses compositions. Pausanias n'a mis dans leur énumération que de légères distinctions. Elles peuvent désigner les différentes faces du piédestal; mais la chose est trop peu importante pour qu'on s'y arrête. Voici ces sujets dans l'ordre où il les décrit : 1° Les figures de Biridis, d'Amphitrite et de Neptune. — 2. Jupiter en colloque avec Mercure. — 3. Bacchus, Sémélé et Ino. — 4. Cérès, Proserpine et Pluton. — 5. Les Parques, les Heures, Vénus, Minerve et Diane accompagnant au ciel Hyacinthe et sa sœur Polybæta. — 6. Minerve et les autres Dieux conduisant Hercule dans les cieux. — 7. Les Thestiades, les Muses et les Heures.

Quelques-uns de ces sujets ont été esquissés sur le dessin de la Planche VII, uniquement pour faire concevoir de quelle façon toutes les parties de ce grand ensemble pouvaient se combiner et concorder entre elles.



TRÔNE ET SANCTUAIRE D'APOLLON [illegible]

Restauré d'après la description [illegible]

LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

QUATRIÈME PARTIE.

DE LA STATUAIRE CHRYSÉLÉPHANTINE, OU SCULPTURE EN OR ET EN IVOIRE, A L'ÉPOQUE DE PHIDIAS.

PARAGRAPHE PREMIER.

Du progrès de la statuaire en or et ivoire. — Causes de ce progrès.

En tout genre d'inventions, d'arts et de connaissances, l'esprit humain suit une marche uniforme. Rien ne croît subitement. Un chef-d'œuvre n'est autre chose que le prix d'un nombre infini d'essais. Toujours on a vu une suite d'efforts sans gloire, et d'obscures tentatives préparer et aplanir à un petit nombre la route de la célébrité. Dans les travaux qui dépendent de l'expérience, comme dans ceux qui paraissent ne devoir être tributaires que du génie, l'homme qu'on appelle du nom d'inventeur, n'est souvent que l'heureux héritier d'un fonds longuement amassé. Ces siècles qu'on dit être les siècles de l'invention, ont simplement recueilli l'héritage de ceux qui les précédèrent. Lorsqu'on recherche, dans l'histoire universelle de l'art, les antécédents de ces époques brillantes, on est facilement porté à croire que les grands hommes auxquels elles durent leur éclat, ne furent que le produit des circonstances, c'est-à-dire d'un concours de causes nécessaires, dont l'effet est de rendre facile, dans un certain temps, ce qui dans un autre eût été vainement tenté.

Phidias, l'homme le plus éminent de l'époque la plus brillante de l'art en Grèce, confirme cette théorie, lorsqu'on le considère à la place qu'il occupe au milieu d'une longue suite d'artistes, et non ainsi qu'on le fait ordinairement, et que Pline lui-même le présente, c'est-à-dire figurant moins encore comme le premier en talent, que comme le premier en date.

Nous avons déja fait observer sous quel rapport il faut entendre chez cet écrivain le mot *cœpit,* dont il use à l'égard de toutes les parties de l'art, lorsqu'il leur assigne, pour

point de départ, l'époque de Phidias. Pline, envisageant toute espèce d'art, comme un être soumis à des degrés successifs de développement, y trouve plusieurs points de commencement. L'homme, par exemple, existe déja avant de naître. Chaque période de son accroissement est pour lui une sorte de naissance nouvelle. Enfin l'on peut avancer qu'il ne commence véritablement à être homme, qu'à l'âge où toutes ses facultés sont développées. Autant en doit-on dire d'un art, selon le degré d'accroissement dans lequel on le considère. C'est ainsi que Pline a pu se servir du mot *cœpit,* et faire commencer l'âge viril de l'art avec Phidias. C'est par-là que s'explique ce qu'il dit de la *statuaire* en bronze et de la peinture : *Quarum utraque cum Phidia cœpit octogesimâ tertiâ olympiade.*

Cet écrivain a fait connaître aussi combien les commencements de la peinture, à prendre le mot *commencement* dans l'acception d'origine, étaient incertains et éloignés. La chose n'a rien d'étonnant, s'il est vrai que cet art a dû naître dans plus d'un pays. Selon Pline lui-même, il avait déja fleuri (1) en Italie avant la fondation de Rome. Déja Candaules, roi de Lydie, avait, dans la 22e olympiade (2), couvert d'or un tableau de Bularchus, peintre lydien. Ces faits, étrangers à la Grèce proprement dite, n'infirment en rien l'opinion de l'historien sur l'époque où la peinture commença d'être véritablement un art chez les Grecs; et il paraît que cette époque fut celle de Phidias.

En effet, avant Polygnote, contemporain de cet artiste, et qui peignit le combat de Marathon, avant Panænus, avant Timagoras de Chalcis, son rival et son vainqueur, au premier concours de peinture à Delphes, nous ne trouvons dans l'histoire que les noms des peintres monochromes, tels qu'Hygiémont, Dinias, Charmas, Eumarus d'Athènes, et Cimon de Clæone, dont l'époque était inconnue (3) (*Quorum ætas non traditur.*), ou ceux des peintres linéaires, comme Philoclès l'Egyptien, Cléanthe de Corinthe, Ardicès, Téléphanès de Sicyone, Cléophante de Corinthe, qui accompagna Démarate, père de Tarquin, en Italie, vers la 30e olympiade. Mais les deux genres de peinture dont on vient de parler, quoiqu'ils aient été pratiqués postérieurement, appartinrent à l'enfance de l'art, qui ne savait encore ni fondre les couleurs, ni représenter la nature dans toute la vérité et avec le prestige du coloris.

Il serait possible au reste que la peinture eût fait à ces premières époques moins de progrès que l'art de sculpter, et cela s'expliquerait encore par la différence d'encouragement, que les deux arts trouvèrent dans les institutions religieuses.

La peinture ne joua, chez les Grecs, ni autant de rôles, ni d'aussi importants à beaucoup près que la sculpture; elle représentait, mais ne faisait pas des dieux. Quoiqu'on ne puisse nier que certains tableaux aient joui d'une vénération particulière, cependant on ne saurait, à entrer dans l'esprit de l'idolâtrie, comparer leur pouvoir sur les sens et l'imagination de la multitude, à celui des statues. Peut-être serait-ce à cette cause que les tableaux et les peintures auraient dû de trouver plus facilement grace et accès auprès de la religion qui détruisit les idoles. Telle est en effet la propriété de la sculpture. Les êtres que cet art produit ont de la réalité; leur existence n'est pas une illusion, les sens en sont puissamment frappés. Le peintre a beau multiplier ses prestiges, le charme de la couleur a beau faire sortir du cadre les figures que le dessin a tracées sur la toile, toujours le manque de relief se trahit par quelque endroit. La crédulité la plus superstitieuse échappe

(1) Plin., lib. XXXV, cap. 3. — (2) *Ibid.*, cap. 8. — (3) *Id. ibid.*

au piége, ou ne s'y laisse prendre qu'à demi. La figure peinte sur une superficie plate ne sera jamais pour elle la divinité même. L'image taillée peut seule jouir de ce privilége, car elle occupe un espace réel : on embrasse ses genoux; son bras menace, sa main offre effectivement; en elle se confondent l'idée intellectuelle et l'image matérielle : on ne sait plus si c'est la statue qui est dieu, ou si le dieu n'est pas devenu statue. « Ceux qui entrent « dans les temples, disait Lucien (1), s'imaginent voir, non l'or extrait des mines de « Thessalie, ou l'ivoire des Indes, mais le fils même de Saturne et de Rhée que Phidias « a fait descendre du ciel. » Le signe une fois identifié avec la chose signifiée, il était vrai de dire que le plus grand nombre des hommes, au lieu de concevoir la divinité par ses symboles, la voyait dans ses images.

Tel fut, sinon le but, du moins l'effet de l'idolâtrie, et cet effet était résulté très-anciennement de l'usage des simulacres colorés et habillés d'étoffes réelles.

La religion s'étant emparée de ce moyen de faire croire à la présence et à la réalité des dieux, elle avait en même temps le secret et le pouvoir d'éloigner l'esprit de recherche qui eût fait évanouir l'illusion. Placés dans les sanctuaires des temples, ces simulacres n'y étaient pas l'objet journalier d'une curiosité oisive. Des idées de crainte et de respect saisissaient le spectateur à l'entrée du temple. Il n'approchait de l'idole qu'à une certaine distance. Des voiles mystérieux en dérobaient souvent la vue, ou n'en permettaient l'aspect qu'avec de pieuses formalités. Tout concourait à imprimer dans l'ame ce sentiment religieux, à l'aide duquel l'illusion s'opérait chez les uns, et s'établissait chez les autres une habitude de complaisance pour l'erreur qu'il eût été dangereux de détruire.

La statuaire en or et ivoire, produite ainsi qu'on l'a vu par la pratique des simulacres habillés, avait dû hériter de la plus grande partie du pouvoir attaché aux idoles qu'elle remplaçait. Elle réunissait à tout ce qui peut charmer les yeux, plus de magnificence et plus de solidité. Ce que des sens grossiers perdaient en illusion positive, y fut compensé par tout ce qu'une imitation savante y ajouta de vérité et de perfection dans la forme. La puissance de l'art s'y accrut d'un semblant d'illusion, non plus étrangère aux ressources naturelles de la sculpture, mais procédant de la simple alliance des couleurs propres à chaque matière.

Toutefois il fut heureux pour l'art, que la Grèce n'eût pas eu des institutions religieuses plus étroitement liées aux institutions politiques. Si vers le temps où nous avons vu que se modifièrent les formes de l'imitation par l'étude du corps humain, ce pays eût formé une nation, *une* et puissante; si chez elle l'autorité monarchique, intéressée à la stabilité des opinions, se fût associé l'autorité sacerdotale; si celle-ci, par l'uniformité des signes eût établi des rites et des dogmes communs à toutes les parties de la nation, il est probable que l'art serait resté là, comme en Égypte, l'esclave docile des usages consacrés.

Mais la constitution politique de la Grèce devait soustraire les arts à l'oppression du joug religieux. Dès ses commencements, ainsi que jusqu'à sa fin, elle ne nous présente qu'une aggrégation inconsistante de petits états jaloux les uns des autres, et qui ne parvinrent jamais à former un corps de fédération régulière. Ceux qui pensent que le polythéisme n'est autre chose que la subdivision du principe de l'unité de dieu transformé en figures allégoriques des qualités divines, rendues sensibles au vulgaire, peuvent croire que ce

(1) Lucian., *de Sacrificiis*. Bipont, tom. III, pag. 76.

culte multiple fut originaire de la Grèce, et y dut naissance à la diversité même des petits états dont elle était formée. Toujours peut-on dire qu'il n'y eut point de contrée plus favorable à la propagation du polythéisme, ni de culte mieux assorti aux variétés élémentaires de ce pays. L'esprit de cette religion nous explique comment il régna entre tous ces peuples des rivalités favorables aux arts, et qui ne pouvaient devenir des guerres religieuses : c'est que chacun adorait dans sa divinité la partie d'un tout qui ne pouvait être adoré nulle part sous une forme sensible, puisque la forme en détruit l'idée. Ainsi régnèrent en paix tous ces dieux divers comme les membres d'une seule famille. Malgré l'espèce d'hiérarchie qu'on reconnaissait entre eux, on n'en attribuait pas moins à chaque idole, le même pouvoir d'influence sur les choses humaines. Toutefois l'idée qu'on se formait de ce pouvoir devait dépendre des causes qui constituent les inégalités sociales. Après la distinction due à l'ancienneté, et qui est toujours la première, comme on l'a dit (Part. III, parag. VI), vint celle de la richesse et de la magnificence extérieure.

Ce fut là un des grands objets d'émulation entre tous les peuples de la Grèce. L'idée de richesse dans les ouvrages de l'homme correspondant à l'idée de puissance, l'opinion du pouvoir de l'idole devait se régler sur le degré de luxe qui l'environnait. Tout contribua de plus en plus à mettre les formes et les accompagnements des divinités dans la dépendance de l'art, de ses ressources et de ses progrès.

Sitôt en effet que l'usage des statues athlétiques et honorifiques (*voy.* Part. III, parag. V), eut procuré à l'artiste, pour la formation des idoles, la mesure d'indépendance que les pratiques religieuses lui avaient jusqu'alors refusée; sitôt que l'habitude d'étudier et de copier la nature humaine dans les statues qui représentaient de simples mortels, eut amélioré l'imitation des figures divines, un nouveau genre de convenances développa un nouvel ordre d'idées imitatives.

Le sentiment religieux fit comprendre qu'il fallait établir une grande distance entre le caractère et les formes du même corps, selon qu'il représentait un homme, ou qu'il devenait la représentation d'un dieu. Mais comment, sans sortir de la nature humaine, produire un être surhumain? Un heureux concours de circonstances mit les Grecs à portée de résoudre ce problème.

Un peuple familiarisé par son climat, ses mœurs et ses institutions, avec la vue du corps humain, pouvait seul enfanter un système d'imitation dans lequel l'idée bornée *d'un homme* se transformât dans l'idée générale *de l'homme;* dans lequel l'art fit sortir de l'observation des individus un type universel, qui, ne pouvant appartenir à aucun en particulier, devînt celui du modèle présumé que la nature veut effectivement produire d'après ses lois générales, et qu'elle produirait, si elle n'avait en vue que le plaisir des yeux dans la génération des êtres. Ce type fut l'*idéal* de la nature humaine.

Mais le polythéisme embrassant dans ses diversités toutes les qualités et propriétés divines, réalisées par l'imagination sous les formes différentes du corps humain, il fallut rendre ces modifications sensibles par les variétés de sexe, d'âge et de tempérament. De là la nécessité de fixer aussi pour chacune de ces variétés le type de leur perfection : ce qui eut lieu en procédant de même, et en élevant dans chaque classe d'êtres, l'idée partielle d'individu jusqu'à l'idée généralisée d'espèce.

Une fois que l'art eut fixé dans chaque partie de l'imitation du corps humain ce qu'il faut en appeler l'*idée* ou l'image générale, par l'effet d'un système qui, pour atteindre

la nature, dut aller au-delà, il fut certain qu'aucun individu ne pouvant prétendre à cette perfection dans l'ordre naturel, les êtres qui en seraient doués par l'art, s'éleveraient autant au-dessus des formes ordinaires de l'individu, qu'un principe universel est supérieur à des observations de détail. Ce fut là l'ouvrage du génie des Grecs dans la création de l'*idéal,* et ce fut par l'application de ce système aux figures divines, que se maintint et se fortifia le pouvoir de l'idolâtrie sur les sens.

Ce progrès dans l'imitation fut favorable à la statuaire en or et ivoire. Tout style de dessin vulgaire, toutes formes qui n'auraient rappelé dans une figure que l'idée d'individu ou de portrait, eussent été peu d'accord avec la magnificence de ce genre. Le style le plus idéal devait convenir à l'art qui employait les plus grandes richesses de la matière. Une sorte d'harmonie, tout-à-la-fois matérielle et intellectuelle, ayant introduit dans les figures divines l'emploi de l'or et de l'ivoire, la statuaire chryséléphantine dut devenir l'école de ce style, qui fut sur-tout celui de Phidias. *Diis efficiendis melior artifex quàm hominibus,* a dit Quintilien (1). La statuaire en or et ivoire offrit donc, si l'on peut dire, l'*idéal* de la matière réuni à celui de la forme dans les représentations des dieux.

Mais pour arriver au plus haut point d'effet que l'art puisse produire, il fallait encore joindre à la beauté des formes et de la matière, tout ce que doit avoir d'imposant pour le spectateur la grandeur des dimensions, lorsqu'elle est entrée dans les vues de l'artiste et dans la conception de son ouvrage. Il fallait donc que des causes générales donnassent lieu au renouvellement de beaucoup de statues divines, et à l'augmentation de leurs dimensions.

C'est ce que nous allons voir arriver.

PARAGRAPHE II.

Continuation du même sujet. — Renouvellement et agrandissement des temples en Grèce.

Le siècle qui précéda Phidias, et que j'ai déja désigné par l'époque de la 50e olympiade, fut, comme on l'a vu (Partie III, paragraphe V), une époque mémorable en Grèce par les efforts du génie dans tous les divers genres d'art. L'architecture paraît y avoir aussi reçu alors une grande impulsion. Alors en effet la Grèce était gouvernée monarchiquement, ou par des tyrans, comme on appelait ceux qui s'étaient emparés du pouvoir. Ce genre de gouvernement est favorable aux grandes entreprises de l'art de bâtir. Aristote le reconnaissait. Selon ce philosophe, il était dans les intérêts du tyran d'occuper le peuple par de grands travaux (2) : c'est à cette politique qu'il attribue la construction des pyramides d'Egypte, les grands ouvrages de Polycrate à Samos, les monuments des Cypsélides à Corinthe, l'érection du temple de Jupiter Olympien à Athènes par les Pisistratides.

Polycrate, Périandre et Pisistrate appartenant au siècle dont je parle, le passage cité d'Aristote, suffirait pour nous confirmer dans l'opinion qu'on doit prendre de l'état où

(1) Quintil. Orat., lib. XII, cap. 10. — (2) Arist. Polit., lib. V, cap. 11

les arts étaient alors en Grèce, quand ce que nous connaissons, et ce qui reste encore aujourd'hui du temple de Jupiter Olympien, commencé par Pisistrate, ne nous apprendrait pas ce que pouvait faire l'architecture de ce siècle. En effet ce monument paraît avoir été une des plus vastes entreprises de l'antiquité; et si l'on en croyait Tite-Live, seul de tous les édifices sacrés, il aurait été projeté avec une grandeur digne de la divinité, *unum in terris inchoatum pro magnitudine Dei* (1). J'aurai occasion de revenir sur ce monument, qui, au bout de huit siècles et après de nombreuses vicissitudes, fut terminé par Hadrien. Il s'y trouvera en effet un rapport assez particulier avec l'objet principal de mes recherches, puisqu'on y éleva, dans le second siècle de notre ère, un colosse d'or et d'ivoire, qui paraît l'avoir disputé en grandeur aux plus remarquables ouvrages de ce genre.

Toutefois les interruptions mêmes qui retardèrent si long-temps l'achèvement de l'entreprise de Pisistrate, pourraient faire croire qu'elle avait été conçue trop en grand pour les moyens du siècle qui la vit commencer. Il faut donc se garder de juger d'après le plan d'un tel édifice, de la grandeur des autres temples en Grèce, avant l'époque de l'invasion des Perses.

Ce fut seulement après cette époque de gloire pour la Grèce, qu'elle atteignit avec rapidité le plus haut degré de sa puissance. Les monuments et les temples détruits par les Perses firent naître, avec l'occasion d'en construire de nouveaux, l'ambition de leur donner d'autant plus d'éclat, qu'ils devaient être des témoignages durables, et, si l'on peut dire, des trophées de la victoire.

Le sort des arts du dessin dépend en grande partie de l'état de l'architecture : cet art donne, si l'on peut dire, aux autres et le ton et la mesure. Mais, dans les usages religieux du paganisme, où, comme nous l'avons dit plus d'une fois, le temple ou *Naos* n'était, à proprement parler, que la demeure du dieu ou de l'idole, on sent combien les destinées de la sculpture devaient être étroitement unies à celles de l'art qui fabriquait les temples. Il fut naturel que ceux-ci en s'agrandissant, contribuassent à augmenter la dimension des statues. Or, si l'époque dont nous allons décrire les ouvrages, fut celle de la statuaire colossale en ivoire, nous en trouvons la raison toute simple dans l'augmentation des mesures données aux nouveaux temples.

L'époque, ou le siècle dont je parle, fut donc remarquable par le grand nombre de temples reconstruits, ou faits à neuf. C'est dans un espace de temps fort rapprochés que furent bâtis à Athènes, le temple de Minerve, et à Eleusis, celui de Cérès, un des plus vastes qu'il y ait eu. Tous les deux furent entrepris sous l'administration de Périclès. Au même moment l'architecte Libon élevait à Olympie le temple de Jupiter, dans une forme et dans une dimension que nous verrons avoir été tout-à-fait semblables à la forme et à la dimension du Parthénon. L'argent et les tributs des alliés avaient payé les dépenses de ce dernier. Mais les sommes que les Eléens employèrent à la construction de leur temple, provenaient des dépouilles et du butin de la guerre de Pise (2).

Un événement d'un autre genre donna lieu de reconstruire à-peu-près vers la même époque le temple de Junon à Argos, je veux parler de l'incendie qui dans la 89[e] olympiade, l'an 56 du sacerdoce de la prêtresse Chrysis, consuma l'ancien temple (3). L'architecte Eupolème bâtit le nouveau sur un autre emplacement; car du temps de Pausanias

(1) Tit.-Liv., lib. LXI, cap. 20. — (2) Pausan., lib. V, cap. 10. — (3) *Ibid.*, lib. II, cap. 17.

on voyait encore les restes de l'édifice brûlé, et au milieu de ses débris, la statue de la prêtresse qui par son manque de vigilance avait été cause de l'incendie; probablement cet accident n'eut des suites aussi graves que parce que l'édifice était tout en bois. Le peu que Pausanias a rapporté sur la disposition de celui qui lui succéda, suffit pour donner l'idée d'un monument égal en magnificence aux temples d'Athènes et d'Olympie : telle fut du moins la dimension de l'édifice, qu'elle permit à Polyclète d'y placer le colosse d'or et d'ivoire de Junon; ouvrage qui sera l'objet d'une description particulière. (*Voy.* Part. V.)

Nous apprenons de Pausanias que le superbe temple d'Apollon Epicurius fut construit à Phigalie peu après le temps qui vit élever le Parthénon d'Athènes, puisqu'il eut aussi Ictinus pour architecte, et qu'il fut bâti pendant la guerre du Péloponèse, qui date de la 87ᵉ olympiade (1).

C'est dans la 96ᵉ que fut rebâti par Scopas le temple de Tégée, le plus grand et le plus magnifique du Péloponèse (2).

Il est permis de croire que si la guerre des Perses et ses glorieux résultats furent pour Athènes et Sparte (3) l'occasion ou la cause d'embellissements nouveaux, et des progrès que fit l'architecture des temples, l'exemple donné par quelques monuments célèbres de cette époque, communiqua à tout le reste de la Grèce une impulsion qui s'étendit même aux parties les plus éloignées.

On sait assez qu'un certain courant de mode mène les arts comme les opinions et les autres choses humaines. Dès que quelques grands et beaux ouvrages ont ouvert la route, la foule des imitateurs s'y précipite, et l'on ne trouve plus dans tout ce qui se produit, que des répétitions plus ou moins variées d'une conception originale. Aux diverses époques de l'histoire moderne, on a vu se renouveler l'effet de cette direction uniforme, donnée dans le même sens et dans le même temps, à tous les peuples qu'unissaient la même religion et les mêmes mœurs. Tous ces grands édifices gothiques, dont on admire encore aujourd'hui la dépense et la légèreté, furent élevés presque à-la-fois dans toutes les grandes villes de l'Europe chrétienne. L'église de Saint-Pierre de Rome a changé depuis et presque au même instant les formes et la disposition des édifices sacrés. Presque toutes les coupoles de l'Europe sont des ouvrages du même siècle.

Il en fut ainsi jadis dans toutes les contrées grecques qui, réunies par le langage et la religion, pouvaient passer pour être les parties d'un même empire. Aussi trouvons-nous que l'ordonnance dorique sans base fut appliquée à la disposition de tous les temples que l'époque dont je parle vit renouveler tant en Grèce qu'en Sicile et dans la grande Grèce.

Ce fut vers le temps de l'invasion des Perses qu'eut lieu la victoire de Gélon sur les Carthaginois (*voyez* Partie III, paragr. IV). De ce moment, selon l'histoire, datèrent les embellissements de Syracuse; par conséquent il est fort permis d'y rapporter la construction des principaux temples doriques de cette ville, et entre autres, du temple de Jupiter Olympien, dont on aura occasion de reparler.

Le style dorique, dont le goût uniforme, à quelques variétés près, se fait remarquer dans tous les temples dont je parle, avait d'abord été fort mal jugé par les critiques. Frappés du contraste de cette ordonnance, avec celle que les Romains modifièrent depuis, et que les modernes ont encore plus dénaturée sous le même nom, ils supposèrent au

(1) Paus., lib. VIII, c. 41. — (2) *Id. ibid.*, c. 45. — (3) A Sparte, le portique des Perses, Paus., lib. III, c. 11.

dorique grec une antiquité extraordinaire; et l'effet de cette manière de voir fut de reculer la date de tous ces temples au-delà même des temps historiques. Mais la confrontation du style des temples de Pestum et de la Sicile avec ceux de la Grèce, dont la date est certaine, a fait évanouir la plus grande partie de ce préjugé. Il ne reste, pour le détruire en entier, qu'à constater l'époque de quelques-uns des temples de la Sicile dont l'ordonnance est tout-à-fait semblable à celle du Parthénon par exemple, et a même plus de pesanteur; car c'est sur ce caractère, ou, autrement dit, sur le nombre des diamètres donnés à la colonne dorique, que certains critiques [1] avaient prétendu établir une échelle chronologique en ce genre. Cette recherche m'éloignerait trop de ma route; cependant je dirai que plusieurs des plus grands temples de la Sicile, dont les restes existent encore, nous ont transmis les preuves les plus convaincantes de l'époque à laquelle ils furent élevés. Ces témoignages se fondent, d'une part, sur l'état même d'imperfection dans lequel ces édifices sont restés; et de l'autre, sur la date constante de la destruction des villes qui les élevèrent, et dont les habitants n'eurent plus, depuis la ruine de leur pays, les moyens d'achever d'aussi grandes entreprises.

Tels sont entre autres les plus grands temples doriques de la ville de Sélinunte, qui fut prise et détruite par les Carthaginois l'an IV de la 92ᵉ olympiade [2].

Un témoignage de Diodore de Sicile est encore plus décisif sur l'époque de la construction du temple de Jupiter Olympien à Agrigente, monument dorique de la dimension la plus colossale, et dont on voit encore des restes. Cet auteur [3], qui le décrit, nous apprend, et qu'il était sur le point d'être achevé lors de la guerre qui détruisit Agrigente, et que depuis cette catastrophe les habitants n'eurent plus assez de richesse et de puissance pour terminer ce vaste édifice que la guerre avait épargné, et qui était encore, lorsqu'il le vit, dans le même état d'imperfection. Or, la prise d'Agrigente par les Carthaginois eut lieu l'an III de la 93ᵉ olympiade [4]. (*Voy. Mém. de l'Institut, Classe d'Hist. et de Littér. ancien., tome II.*)

Donc la construction des plus grands temples de la Sicile appartient à la période qui vit renouveler et agrandir les temples de la Grèce, ce qui prouve qu'un mouvement général donna simultanément l'essor, dans toutes les contrées grecques, aux entreprises de l'architecture, et par contrecoup à celles de la sculpture, et de la statuaire en or et ivoire, dont Phidias paraît avoir le premier porté les dimensions au point le plus colossal.

Avant lui, des statues d'or et d'ivoire, comme on l'a vu, avaient décoré l'intérieur de plus d'un temple. Mais Pausanias, ordinairement exact à donner, ou la mesure des statues colossales, ou du moins l'idée de leur mesure (par les mots εὐμεγέθης, ou μέγεθει μέγα), comme il le fait de la statue de Minerve en bois à Erythrée et de tant d'autres [5], ne dit ni ne donne à entendre d'aucune des statues d'or et d'ivoire du siècle antérieur à Phidias, que leur dimension ait excédé les mesures naturelles du corps humain.

(1) Le Roy. Ruin. des Monum. de la Grèce. — (2) Diodore de Sicile, lib. XIII, cap. 56. — (3) *Id. ibid.*, c. 82 — (4) *Id. ibid.*, cap. 89. — (5) Pausan., lib. VI, cap. 25.

PARAGRAPHE III.

De la statuaire colossale en or et ivoire. — Que son époque est celle de Phidias. — De la date des premiers colosses en ce genre, ainsi que de la Minerve du Parthénon, et du Jupiter d'Olympie.

L'ordre dorique appliqué à la construction des temples dont on vient de parler, fut, comme chacun le sait, l'ordre par excellence des Grecs, et celui qui renferme le système originaire de toute leur architecture. Il se composa de l'imitation de toutes les parties de charpente qui avaient servi dans la construction en bois des premiers temps. C'est là que se montre à découvert le principe générateur des arts en Grèce; c'est là qu'on voit à quoi se réduit l'invention dans les œuvres de l'homme, qui ne crée rien, mais qui procède en tout par analogie ou par assimilation, et se trouve conduit souvent, sans s'en douter, par la nature ou par l'instinct du besoin, soit aux découvertes utiles, soit aux résultats qui ont le plaisir pour objet. Le travail du bois qui fut habituel, et, si l'on peut dire, exclusif, dans les premiers siècles de l'art, ne fut d'abord appliqué qu'aux besoins vulgaires et aux emplois les plus simples. Bientôt il devint le principe des combinaisons savantes et ingénieuses de l'architecture; et cette heureuse transposition donna à cet art, par-tout ailleurs maîtrisé par le caprice, un type constitutif, un système imitatif, et des règles positives.

L'art du statuaire dut aussi au travail de cette matière, et la pratique de plus d'un genre de sculpture, et peut-être encore le goût du genre colossal. Nous avons dit (Partie III, paragr. IX) que l'habitude des colosses enfermés dans les temples était fort ancienne en Grèce, et qu'elle avait pu trouver ses exemples en Egypte et en Asie. Mais il faut bien distinguer, lorsqu'on parle de figures colossales, celles qui furent le produit d'un travail sans art ou d'un art sans imitation, et celles où l'artiste eut à se régler sur les proportions et les formes de la nature. On peut faire facilement en pierre et même en métal, des colosses à la manière égyptienne; car à peine trouve-t-on qu'il y ait plus de mérite à dresser de pareils simulacres, qu'à construire de hautes colonnes. Il n'y a tout au plus qu'une hardiesse de mécanisme, celle de l'art n'y entre pour rien. Aussi toutes les nations ont-elles fait, sans art et sans science, des colosses dont on ne vante que la masse.

Si les Grecs arrivèrent de très-bonne heure à produire l'ensemble des formes et la verité de la nature dans les figures colossales, ils le durent, non-seulement au grand exercice qu'ils en firent, mais encore à l'habitude de la sculpture en bois, qui, plus qu'aucune autre, se prête à tous les genres d'épreuves et d'essais, et offre les moyens les moins dispendieux dans ce qui regarde soit la matière, soit l'exécution. Comme la sculpture en bois avait été l'école de la sculpture en ivoire, pour tout ce qui tient aux procédés techniques, il fut naturel aussi que l'une et l'autre marchassent à-peu-près de concert pour le goût qui tient au colossal. La statuaire en ivoire n'attendait que l'occasion de franchir aussi la mesure dans laquelle les difficultés particulières de son travail l'avaient jusqu'alors retenue.

Les temples en s'agrandissant s'étaient embellis encore sous le rapport de la matière.

Au bois ou à la brique avaient succédé les pierres et les marbres. Lorsque l'architecture eut déployé au dedans et au dehors de ces édifices le luxe des ornements et la grandeur des formes, elle demanda à la sculpture de mettre l'effet de ses ouvrages en rapport avec le local destiné à les recevoir. Alors dut naître ou s'accroître l'habitude de la statuaire colossale en or et ivoire : elle parvint bientôt au plus haut point dans la représentation de la divinité; et l'on jugea, selon les idées d'alors, que cet art avait dû devenir un puissant auxiliaire de la religion, avait dû ajouter une force nouvelle aux croyances reçues. *Aliquid adjecisse religioni* (1).

C'est de Phidias que Quintilien le disait; et il nous semble que si, d'après les notions de l'art et de l'histoire, à lui fut réservé l'honneur d'égaler ainsi à la divinité la majesté de ses images, *Majestas operis æquavit Deum* (2), il y fut conduit, et par toutes les causes déja énoncées, et par l'habitude qu'il avait de la sculpture colossale, et par le grand exercice qu'il avait fait de la sculpture en bois.

Un de ses principaux ouvrages en effet paraît avoir été la Minerve *Area* ou belliqueuse de Platée. Elle fut faite par les Platéens, de la part qu'ils eurent avec les Athéniens dans le butin de la victoire de Marathon. Le corps de la statue était de bois doré; le visage, les bras et les pieds, de marbre pentélique. Sa hauteur était à peu de chose près la même que celle de la Minerve de bronze (3) exécutée vers le même temps pour l'Acropolis d'Athènes, et dont la dimension était telle, que du promontoire de Sunium les navigateurs apercevaient le sommet de son casque. Celle-ci avait été aussi le produit des dépouilles de Marathon; et l'époque de cette victoire, qui date de la troisième année de la 72e olympiade, nous porte à croire que les monuments auxquels elle donne lieu, furent exécutés avant l'administration de Périclès.

Mais Phidias s'était fait connaître encore auparavant, par sa Minerve de Pellène en or et ivoire. Cette circonstance est énoncée avec beaucoup de précision par Pausanias (4). On rapporte, dit-il, qu'il l'exécuta avant celle de l'Acropolis d'Athènes, et avant celle de Platée. Nous n'avons aucun renseignement sur sa proportion; mais, ce que nous savons des précautions prises pour la conservation de l'ivoire dans cette statue, porte à penser que ce fut un ouvrage très-colossal. Phidias en effet avait pratiqué sous son soubassement une excavation propre à entretenir, dans la structure intérieure de cette masse, un air humide dont l'effet, comme on le dira ailleurs avec plus de détail, était d'empêcher les assemblages de se déjeter.

Le grand succès de Phidias dans le genre colossal, la hauteur à laquelle il paraît avoir porté le premier les entreprises de la statuaire chryséléphantine, tout dut augmenter singulièrement le goût des peuples pour ces sortes d'ouvrages. On vit alors les cités les plus célèbres et les temples les plus renommés se disputer l'honneur d'enchérir l'un sur l'autre, dans l'érection de semblables monuments.

La Minerve du Parthénon et le Jupiter d'Olympie parurent en peu d'années, et à peu de distance l'une de l'autre.

Les critiques jusqu'à ce jour n'ont pas été d'accord sur l'époque précise à laquelle furent exécutés par Phidias les deux plus célèbres de tous ses ouvrages. Il règne aussi quelque incertitude sur la question de savoir lequel des deux colosses précéda l'autre. Le sort

(1) Quintilian. Orat., lib. XII, c. 10. — (2) *Id. ibid.* — (3) Paus., lib. IX, c. 4. — (4) *Ibid.*, lib. VII, c. 27.

même de leur auteur, les traverses qu'il essuya, tout ce que les écrivains nous ont laissé à cet égard d'invraisemblable et de contradictoire, se liant à l'administration de Périclès, c'est-à-dire à une époque aussi intéressante dans l'histoire de la Grèce, que curieuse pour celle des arts, on a souvent cherché, et l'on a rarement réussi à concilier les renseignements qui nous sont parvenus sur tous ces objets.

Je vais réduire à quelques points, qui me paraissent incontestables, les documents dont une saine critique a droit d'argumenter dans cette matière.

Il me paraît que M. Heyne (1) a déja fort bien démontré, contre Winckelmann, que la 83e olympiade, où Pline fait fleurir Phidias, doit avoir été choisie par les chroniqueurs anciens, comme étant celle d'où datait l'administration de Périclès, du moins cette époque de son pouvoir où il gouverna sans concurrence; ce qui se prouve par la date de la mort de Cimon, son rival, qui arriva la quatrième année de l'olympiade 82e. De ce moment Périclès entreprit les travaux d'embellissement d'Athènes, dont il donna la direction à Phidias. C'est à cette époque que cet artiste a pu commencer l'exécution de sa Minerve d'or et d'ivoire, comme on peut le conclure de la date à laquelle nous allons voir que l'ouvrage a été certainement fini.

Nous avons déja sur ce dernier point une présomption très-forte, dans l'état des ressources proposées par Périclès au commencement de la guerre du Péloponèse (2), c'est-à-dire l'an 1er de la 87e olympiade; car, puisqu'il mettait au nombre des moyens extraordinaires l'or de la statue de Minerve, il faut conclure de là qu'elle était alors achevée. Mais il me paraît qu'on peut prouver qu'elle le fut plusieurs années auparavant.

Cette preuve se tire de la comédie de la Paix, jouée la treizième année de la guerre du Péloponèse. Dans une scène de cette pièce, Aristophane fait raconter par Mercure à Trygée, quelles avaient été les causes secrètes de la guerre. La première de toutes, selon lui, avait été l'accusation portée contre Phidias (3); et cette accusation ne fut point seulement celle d'infidélité dans l'emploi de l'or, dont la précaution de l'artiste le fit triompher si facilement, mais bien celle de sacrilége intentée par Menon, pour avoir sculpté sur le bouclier de Minerve le portrait de Périclès (4). Il paraît résulter des propres paroles d'Aristophane, dans cette narration, que l'accusation portée contre Phidias avait eu son effet, πρῶτα μὲν γὰρ αὐτῆς ἦρξε Φειδίας πράξας κακῶς (5), *Causa prima fuit Phidias malè se habens.* Mais Aristophane, contemporain de Phidias, et témoin des faits qu'il raconte, en présence du peuple qui les avait encore présents à la mémoire, ne peut être suspect ni d'ignorance ni d'erreur. Lors donc qu'il parle du *mauvais traitement* essuyé par Phidias, il faut conclure de là deux choses : l'une, que ce mauvais traitement ne fut pas la peine de mort, comme quelques écrivains postérieurs l'ont avancé; l'autre, que ce dut être (6), ou la confiscation, ou l'exil forcé, ou l'éloignement volontaire, pour prévenir la condamnation. Ainsi se concilie, avec le passage d'Aristophane, celui de Philochorus, qui raconte que, par suite de l'accusation, Phidias s'enfuit en Elide (7), ἐκρίθη, καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν, etc.

(1) Samml. Antiquar. Aufs. über die Kunstler epochen beym Plinius. Erst. Stück. s. 182. — (2) Thucyd., lib. II, c. 13. — (3) Aristoph. εἰρήνη, v. 605. — (4) Plutarch. in vitâ Pericl. — (5) Aristoph., *ibid.*, πράττειν κακῶς signifie *miser esse*. Il se dit aussi, selon Henri Etienne, *de homine afflicto et opibus fortunisque lapso*. — (6) Selon Ephore, copié par Diodore de Sicile, il n'y aurait pas eu de jugement dans l'affaire de Phidias. Les ennemis de Péricles auraient seulement engagé le peuple à condamner Phidias à la prison. Diod. Sicul., lib. XII, c. 39. — (7) Aristoph., *ibid.*, schol. ad versum 605.

N'oublions pas que la première cause secrète de la guerre du Péloponèse, selon Aristophane, dont l'autorité est irrécusable, fut le mauvais traitement essuyé par Phidias, à la suite de l'accusation de sacrilége.

Voici, selon le même auteur, quelle fut la seconde cause secrète de cette guerre. Périclès, voyant que l'accusation intentée à Phidias n'était qu'un moyen indirect de l'atteindre lui-même, et d'attaquer son autorité, résolut, pour détourner de dessus sa tête l'orage qui se formait, de provoquer la guerre, et de la rendre inévitable. Dès ce ce moment il fit jouer tous les ressorts qui devaient amener la rupture. Mais tous ces préparatifs et toutes ces menées ne furent pas l'affaire d'un court espace de temps, comme l'histoire en fait foi (1).

Les deux principaux moyens que Périclès employa pour provoquer la guerre, furent le décret d'interdiction porté contre Mégare, et ensuite la résolution prise de fournir des secours aux Corcyréens contre les Corinthiens.

Thucydide donne lui-même pour cause immédiate et ostensible de la guerre du Péloponèse, les hostilités suscitées entre ces deux peuples par Athènes, qui, en secourant les Corcyréens, fit déclarer contre elle le Péloponèse. Mais la querelle des Corcyréens et des Corinthiens, cette querelle, premier anneau des événements qui amenèrent la guerre du Péloponèse, se rapporte à la deuxième année de la 85ᵉ olympiade (2), comme cela résulte du développement historique de Thucydide, Théodore (selon la correction du P. Corsini, au lieu de Pythodore (3) que porte le texte de la scholie d'Aristophane), étant archonte à Athènes. Ces hostilités préliminaires eurent un cours de quatre ou cinq années. *Tels furent* (dit Thucydide, à la fin de son premier livre), *avant de prendre les armes, tels furent les différends et les contestations qui s'élevèrent entre les deux partis* (Sparte et Athènes). *Ils commencèrent dès l'affaire de Corcyre et d'Épidamne* (4).

Ces derniers mots de l'historien s'accordent parfaitement avec le récit d'Aristophane. Si, par le calcul des années qu'occupèrent les événements préliminaires de la guerre du Péloponèse, le milieu de la 85ᵉ olympiade est l'époque des brouilleries excitées par Périclès entre les Corcyréens et les Corinthiens, et si ces brouilleries furent l'effet de l'accusation de Phidias, il faut que cette accusation, dont Périclès craignit les suites, ait eu lieu peu de temps avant cette époque. Elle doit donc avoir eu aussi pour date approximative le milieu de la 85ᵉ olympiade.

Mais l'accusation dont Phidias fut atteint, n'a pu être intentée qu'après l'exécution de la Minerve du Parthénon, puisqu'elle reposait sur quelques détails du bouclier de la statue (5). Il résulte par conséquent de ces rapprochements, que la statue avait dû être terminée avant les premières brouilleries dont on a indiqué la date. Or, on trouve ici une coincidence de date remarquable; car c'est à la deuxième année de cette 85ᵉ olympiade que la chronique d'Eusèbe place la confection de la Minerve du Parthénon, Φειδίας τὴν ἐλεφαντίνην Ἀθήναν ἐποίησε (6). Cette date donne le temps nécessaire à l'accusation, dont l'effet fut de porter Périclès à préparer la guerre du Péloponèse, qui commença la première année de l'olympiade 87ᵉ, et dont les premières étincelles se manifestèrent vers la fin de l'olympiade 85ᵉ.

(1) Thucydid., lib. I. — (2) *Voy.* le Can. Chronolog. de M. Larcher. — (3) Fasti Attici, tom. III. — (4) Thucyd. lib. I, *in fine*. — (5) Plutarch. in vit. Pericl. — (6) Εὐσεβ. Χρον. Καν., pag. 172. *Amstelod.*

Tout concourt donc à prouver que la Minerve du Parthénon fut achevée au milieu de cette olympiade; et comme nous avons vu que son exécution avait pu commencer avec la 83ᵉ olympiade, il paraît qu'un espace de dix années aura suffi pour porter cet ouvrage à son dernier point d'achèvement, ainsi que le temple même, vu l'extrême activité avec laquelle Périclès poursuivit tous ces travaux.

L'accusation de Phidias me paraît être le point chronologique le mieux démontré, par les conséquences qu'on est forcé de tirer du récit d'Aristophane, et par la concordance de ce récit avec les faits préliminaires de la guerre du Péloponèse, tels que Thucydide les rapporte.

Cependant M. Heyne élève contre l'époque présumée de l'accusation de Phidias, une objection tirée de la date de la construction des propylées, lesquels, commencés la quatrième année de l'olympiade 86ᵉ (selon Harpocration (1) d'après Philochorus), sous l'archonte Euthymènes, furent terminés en cinq années dans la quatrième année de l'olympiade 86ᵉ. Prenant dans le sens le plus rigoureux les paroles de Plutarque, qui dit (2) que *Phidias eut la direction de tous les travaux entrepris par Périclès,* le savant professeur veut que Phidias ait également présidé jusqu'à la fin à la construction des propylées, d'où il prétend faire sortir deux conséquences. L'une, que les propylées étant comme la clôture de la citadelle, cet ouvrage fut le dernier de ceux qu'entreprit Périclès; que ce fut à la fin des travaux qu'on exigea les comptes, dont l'examen produisit les inquiétudes de l'administrateur et l'accusation du directeur des travaux. La seconde conséquence, liée à la première, est que si l'accusation eût été antérieure à la construction des propylées, Périclès n'aurait pu laisser à Phidias la direction de ce monument. D'après cela il paraît plus probable à M. Heyne que les tracasseries suscitées à Périclès dans la personne de Phidias, dateraient, ainsi que la confection des propylées, de la quatrième année de l'olympiade 86ᵉ, année qui précéda la guerre du Peloponèse.

Toute cette opinion repose, ce me semble, sur un point douteux et sur un fait inexact. Le point douteux est que Phidias ait dû avoir la direction des propylées jusqu'à la fin de l'édifice, parce que Plutarque a dit qu'il dirigea toutes les entreprises de Périclès. C'est prendre beaucoup trop au pied de la lettre les mots de Plutarque. Il suffit que Phidias ait eu pendant une douzaine d'années cette direction, pour justifier l'énoncé du biographe grec, énoncé qui n'en serait pas moins vrai, quand les propylées auraient été terminés après la retraite de l'artiste. Rien donc de moins constant que le point sur lequel M. Heyne établit tout son système. Mais ce qui est bien moins exact, c'est le fait que les comptes ne furent demandés qu'après l'achèvement des propylées. Pourquoi, après la confection du temple de Minerve, et de sa statue, n'y aurait-il pas eu lieu à rendre compte, si l'on doit supposer que les tracasseries dont Périclès craignit les suites, eurent lieu à l'occasion de comptes? Car il faut faire remarquer encore que l'accusation dont Phidias eut à éprouver les effets, fut celle d'impiété, et non celle de malversation, dont il triompha; et l'une et l'autre se rapportaient à la Minerve du Parthénon. Enfin, il est sensible qu'en donnant l'année qui précéda celle où éclata la guerre du Péloponèse, pour époque et aux intrigues du parti qui voulait déplacer Périclès, et à l'accusation de Phidias, on ne trouve plus ni le temps nécessaire pour faire jouer tous les ressorts que

1) Harpocration., in voce προπύλαια. — (2) καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ Φειδίας. Plutarch. in Pericl., pag. 159

le gouvernement d'Athènes avait multipliés en fait de procédure, ni sur-tout l'espace qu'il faut remplir par les menées politiques de Périclès. Le récit d'Aristophane ne peut plus s'accorder avec ce court intervalle de temps, et cependant ce récit est irrécusable, et il le serait, quand même il ne serait pas justifié par le détail des faits qu'a rapportés Thucydide.

Rien ne me paraît donc mieux établi que la date de la seconde année de la 85e olympiade, donnée par la chronique d'Eusèbe à la confection de la Minerve du Parthénon. Rien de plus probable en conséquence que la retraite de Phidias en Elide, comme le prétend Philochorus, après l'accusation dont on a parlé. Ainsi le Jupiter d'Olympie aurait été fait postérieurement à la Minerve du Parthénon. C'est ce dont je vais produire quelques preuves, en réfutant encore sur cet objet l'opinion de M. Heyne.

Le P. Corsini (1) avait, ce me semble, établi sur deux passages de Pausanias un point de fait et de chronologie suffisant en de telles matières, pour rendre très-probable que le Jupiter d'Olympie avait été exécuté après la 86e olympiade. Ce point historique et chronologique est la victoire du jeune Pantarcès, favori de Phidias, et dont celui-ci avait placé la figure en bas-relief sur la traverse antérieure du trône de Jupiter. Pantarcès remporta le prix des jeunes gens (2), ἐν παισὶν, *inter pueros*, dans la 86e olympiade. Donc, conclut le P. Corsini, l'ouvrage du Jupiter ne peut pas avoir été achevé avant cette époque : donc il est probable que c'est après cette olympiade qu'il le fut.

Ici M. Heyne (3) fait une distinction, fort naturelle à la vérité, entre le colosse et le trône. Ces deux objets ont dû demander plusieurs années de travail. Qui sait, dit-il, si la figure du jeune Pantarcès n'a pas pu être rapportée sur le trône long-temps après l'achèvement de tout cet ensemble? Pour justifier ce doute, M. Heyne cherche dans Pausanias quelques renseignements sur l'époque de ces travaux. Le seul qu'il trouve est que le temple et la statue de Jupiter furent faits du produit des dépouilles de la guerre de Pise. Il lui semble que cette guerre fut celle qui dura depuis la troisième année de l'olympiade 78e jusqu'à la première de l'olympiade 81e. De la fin de cette année, à l'olympiade 83e, époque du commencement des travaux de la Minerve du Parthénon, il lui paraît qu'il y a un espace suffisant pour l'exécution du temple de Jupiter et de sa statue, qui alors aurait été faite avant la Minerve.

Ainsi, à l'argument que présente, en faveur de l'opinion contraire, la date de la victoire du jeune Pantarcès, M. Heyne ne trouve à opposer d'autre moyen que celui, non de la probabilité, mais de la possibilité que le Jupiter d'Olympie ait été fait avant la 83e olympiade; car la date de la guerre de Pise donne bien à connaître quelle fut la source des fonds employés aux dépenses du monument, mais il n'en peut pas résulter la moindre notion sur l'époque où il fut terminé. Or, à ne consulter que le vraisemblable, les sept années dans lesquelles M. Heyne est forcé de se renfermer, doivent paraître un espace un peu trop court. Observons encore que dans ce système, il faut accorder que Phidias, qui aurait terminé le Jupiter Olympien avant la 83e olympiade, aurait toujours été obligé de retourner en Elide douze ou quinze ans après, c'est-à-dire postérieurement à la 86e olympiade, pour placer la figure de Pantarcès sur la traverse du trône. Mais n'est-il pas plus vraisemblable que les années qui précédèrent immédiatement l'entreprise du

(1) Fast. Attic., Part. II, tom. I, pag. 219. — (2) Pausan., lib. V, cap. 11. — (3) Vid. ut suprà, pag. 202.

Parthénon et de la Minerve d'or et d'ivoire, auraient été employées par Phidias, dans Athènes même, à l'exécution de la Minerve Lemnienne, de la Minerve colossale en bronze de l'Acropolis, faite du butin de Marathon, ainsi que les treize statues de Delphes (1). Cette époque semble du moins être la seule qu'on puisse assigner à ces grands ouvrages : ce qui me paraît rendre fort douteux que Phidias ait passé en Elide les deux olympiades qui précédèrent la 83e.

Si d'ailleurs on se rappelle que le seul motif qu'a eu M. Heyne pour arranger ainsi les faits, est la prétendue nécessité de retarder l'accusation de Phidias jusqu'après l'achèvement des propylées; et si nous avons montré que la date de l'accusation a dû précéder d'au moins quatre ans l'époque de l'achèvement de cet édifice, il résultera de-là que la phrase de Plutarque a été prise dans un sens trop rigoureux, et qu'elle ne peut être un élément nécessaire de cette recherche. La saine critique en ce genre doit moins viser à trouver un arrangement qui ne soit contredit par aucune autorité, qu'à choisir et à démêler l'autorité principale, et le témoignage qui par sa valeur l'emporte sur tous les autres. Or celui d'Aristophane, concordant avec l'histoire de Thucydide, m'a paru tel, qu'aucune autre considération ne peut y être opposée.

Rien alors ne se combine mieux ni plus naturellement avec la date de la victoire de Pantarcès. Selon Philochorus, ainsi qu'on l'a vu, Phidias serait parti pour l'Elide par suite de l'accusation dont nous avons fixé l'époque vers le milieu de l'olympiade 85e. Alors devaient être en très-grande activité, ou près de leur fin, les travaux du temple d'Olympie. Deux ans après que le Jupiter avait pu être commencé, le jeune Pantarcès remporta le prix. Il est naturel de supposer qu'en plaçant les combats de jeunes gens sur une traverse du trône, Phidias aura imaginé de représenter dans l'acte de se couronner lui-même, le jeune homme que sa victoire venait de rendre célèbre. Puisque rien ne conduit ni n'oblige à faire exécuter en deux temps divers, séparés par douze années, le Jupiter d'Olympie, il sera beaucoup plus simple de donner pour époque à cet ouvrage, celle de la victoire de Pantarcès, dont le portrait figurait parmi les sujets du trône, que celle qui, selon le système de M. Heyne, aurait précédé la naissance même de Pantarcès.

On peut donc avancer que Phidias termina sa carrière en Elide, et ne mourut pas en prison à Athènes à la suite de son accusation, comme le dit Plutarque, dont l'opinion est encore sur ce point en contradiction avec tous les faits. On ne réfutera pas non plus tout ce que des sophistes ou des scholiastes ont avancé sur la prétendue malversation de Phidias en Elide, et sur la peine de mort que les Eléens lui auraient fait subir. Il est visible que les deux accusations d'Athènes ont été l'origine de toutes ces confusions. Corsini a déja fait observer que si ce célèbre artiste avait été condamné pour vol à la peine de mort, son nom n'aurait pas été inscrit avec honneur sur le piédestal du Jupiter d'Olympie (2). Cet ouvrage d'ailleurs n'est pas le seul qu'il ait fait dans l'Elide. Il faut y joindre la statue en bronze de Pantarcès qu'on voyait dans l'Altis, et plusieurs autres, dont on parlera au Paragraphe X.

Entre les considérations qui portent à croire que le Jupiter Olympien fut exécuté après la Minerve du Parthénon, il faut compter aussi celle de l'emploi de conservateurs du monument (φαιδρυνταὶ) donné à perpétuité aux descendants de Phidias (3); ce qui fait

(1) Pausan., lib. X, cap. 10. — (2) Pausan., lib. V, cap. 20. — (3) Pausan., *ibid*

présumer que sa famille s'était transportée avec lui et fixée en Elide, où, pendant la guerre du Péloponèse qui désola l'Attique, il trouva le repos nécessaire aux grandes entreprises de l'art. La mort de Périclès, qui survint bientôt après, lui enleva sans doute l'espoir de se faire réhabiliter dans sa patrie. Mais la patrie pour l'artiste est le pays qui lui offre des travaux et de la gloire. Il entra peut-être dans l'ame de Phidias le projet de se venger des injustices de son pays, en faisant du Jupiter d'Olympie un ouvrage supérieur à celui de la Minerve du Parthénon, qui effectivement se trouva placée au second rang dans l'ordre des monuments de ce genre. Certes, s'il en fut ainsi, il n'y eut jamais ni de plus heureuse injustice, ni de plus louable vengeance.

PARAGRAPHE IV.

Restitution et description de la Minerve d'or et d'ivoire du Parthénon; — de son type, de son goût, — de ses dimensions.

Entre les grands ouvrages de l'art antique, il en est peu qui aient été plus vantés que la Minerve d'or et d'ivoire exécutée par Phidias pour le Parthénon d'Athènes. Une multitude d'écrivains en a fait mention, et toutefois aucun ne l'a décrite en entier. Pausanias et Pline se sont bornés à citer, sans plan et comme par hasard, quelques détails de cette masse colossale. Elle fut sans doute trop célèbre et trop connue pour que les écrivains aient cru devoir prendre la peine de la décrire. Heureusement aussi pour nous, elle fut si célèbre, que beaucoup d'auteurs en ayant parlé, il n'est presque aucune particularité de cette figure, qui ne trouve quelque témoignage ou quelque autorité dans les écrits des anciens.

Il ne faut pas douter non plus que, dans ce grand nombre de Minerves antiques parvenues jusqu'à nous, il n'existe quelque imitation plus ou moins fidèle de celle du Parthénon, du moins quant à son ajustement et à son style; objets sur lesquels la critique de l'art est dans le cas d'éprouver le plus d'incertitudes. On ne peut guère supposer qu'une statue aussi fameuse n'aurait pas été reproduite dans les siècles qui ont suivi celui de Phidias; qu'au moins le type selon lequel elle fut conçue par cet artiste, ne se serait pas transmis et multiplié dans les ouvrages de ses successeurs.

Minerve se peignait diversement à l'esprit de ses adorateurs, selon qu'elle était la déesse de la guerre, la déesse de la science ou de l'industrie, la déesse des citadelles, la déesse des jeux athlétiques ou des combats pacifiques du stade. Phidias, auteur de six statues de Minerve différentes, leur avait sans doute imprimé à chacune un caractère analogue à ces divers emplois. Autre était la Minerve *Area*, représentée sans doute en action et le bouclier au bras; autre celle de l'Acropolis d'Athènes, accompagnée de ses symboles et appuyée sur son bouclier posé à terre, comme en fait foi la décoration des sujets que Mys y avait gravés; autre encore la Minerve Ergané, ou industrieuse, à Elis, dans l'acropole de cette ville : un coq était sur son casque. Pausanias ne me semble pas avoir été fort heureux dans l'explication de ce symbole, lorsqu'il dit que le coq est de tous les oiseaux le plus courageux, ou que peut-être il était consacré à Minerve Ergané.

MINERVE DU PARTHENON



Il n'y avait pas lieu à incertitude. Le coq, dont le chant matinal appelle les ouvriers au travail, dut être l'emblême de la déesse de l'industrie, et sans doute encore Minerve devait ici être représentée assise.

Il est donc difficile de ne pas croire que les diverses Minerves dont nous possédons les marbres, nous ont conservé la tradition à-peu-près exacte des différents styles d'ajustement ou de composition, des principales manières d'être, sous lesquelles Phidias reproduisit tant de fois la fille de Jupiter.

Ce dont il s'agit dès-lors avant tout, c'est de faire entre ces divers types le choix de celui qui se trouve avoir le plus de rapport avec l'idée générale de la Minerve du Parthénon.

L'application de ce genre d'analogie serait à la vérité assez arbitraire, si rien ne pouvait, dans la description de la statue à restituer, déterminer la critique sur le fait du type, du goût et du mode d'ajustement qui serait en question. Mais lorsque le motif général d'une statue de Minerve est donné par les descriptions; lorsque sa pose, ses accessoires, quelques particularités de sa draperie, peuvent passer pour incontestables; lorsqu'on connaît quelle fut la destination du monument, et par conséquent l'intention qu'on eut en le faisant, il n'est pas fort difficile de décider quel est, entre les divers types de Minerve, celui qui correspond aux données préalablement établies.

Le style ou le goût qu'il conviendra d'approprier à l'ouvrage, dont il faut retrouver les indices dans ceux qui nous restent, est encore une chose moins sujette à équivoque qu'on ne se le figure. De même que les hommes versés dans la connaissance des différents styles des écrivains, ne se trompent guère quand il s'agit de dire à quel auteur, à quel siècle appartient telle ou telle manière d'écrire, de même un œil expérimenté distingue avec clarté, parmi les statues antiques, celles dont le style se rapporte à telle et telle époque de l'art, ou correspond à quelque goût d'école locale, ou porte l'un de ces caractères particuliers, que le génie propre à chaque genre de procédé mis autrefois en œuvre, ne manqua pas d'imprimer à l'exécution de chaque original.

La critique qui tient à l'examen de ce dernier genre de variété a été, je l'avoue, moins souvent employée que les autres, dans l'appréciation des statues antiques qui nous restent. Cependant il ne faut pas douter que presque toutes étant des copies faites en marbre d'après des originaux, qui déja différaient entre eux autant par la matière que par le travail, il doit y régner certaines diversités de goût, qu'on expliquerait imparfaitement par d'autres raisons.

L'influence que l'espèce de la matière et du travail analogue à elle, peut avoir eu sur le style des statues, fut certainement sensible à l'égard des ouvrages qui firent partie de cette division de l'art de la sculpture qu'on appela *toreutique*, et à laquelle appartenait la statuaire chryséléphantine. Si donc la Minerve du Parthénon fut d'or et d'ivoire, si elle fut un composé de toutes les richesses extérieures de l'art, cette seule considération nous conduit à chercher les analogues de cette statue, dans celles des figures de Minerve où brille à-la-fois le style le plus riche, le plus varié, le plus abondant en détails.

Il nous est parvenu quelques pierres gravées antiques, et entre autres celle du graveur Aspasius, où se trouve représenté un buste de Minerve dont tous les détails ont, avec la description de la tête de celle du Parthénon, un rapport si marqué, qu'on ne saurait s'y méprendre. Ce rapprochement a été déja fait par plus d'un critique. J'aurai tout à l'heure occasion d'y revenir, et d'en faire saisir les particularités. Il me suffit pour

l'instant d'observer, que cette belle tête d'Aspasius porte le même genre de casque, et les mêmes ornements que la tête du tétradrachme d'Athènes, qui passe avec assez de vraisemblance pour l'indication *typique* de la Minerve du Parthénon. La multiplicité des objets d'ornement que présente la gravure dont je parle, avait fait supposer au baron de Stosch que cette tête était celle d'une Minerve Panthéique (1); hypothèse tout-à-fait sans fondement, et qui tombe d'elle-même dès qu'on rapproche de cette petite copie, non-seulement l'original, mais le goût et le genre d'art qui avaient présidé à sa formation. Qui ne voit que le style de la pierre gravée (*voy.* Planche IX, fig. 2 et 3), ainsi que du tétradrachme, appartient spécialement à cette branche de la sculpture, dans laquelle l'artiste, procédant par des moyens plus variés, plus composés, et mettant en œuvre le luxe des métaux et des pierres précieuses, se trouvait naturellement porté à multiplier les accessoires et les richesses de détail.

Ce goût ayant incontestablement été celui de la Minerve du Parthénon, il doit paraître à-peu-près démontré, par la seule conformité de détails entre la tête décrite et les têtes citées en pierre et en médaille, que celles-ci sont des répétitions du célèbre original dont nous cherchons à reproduire l'ensemble? (*voy.* Pl. VIII et IX.)

Il y a encore dans toutes ces choses une puissance d'analogie à laquelle le sentiment et le goût peuvent difficilement se soustraire. Si, par exemple, on trouve que parmi les Minerves antiques qui nous sont parvenues (et dont la tête, le casque et ses détails ressemblent aux mêmes parties de la Minerve du Parthénon), il en est une qui ait une disposition d'habillement et de draperie très-distincte par sa richesse et son élégance, ne paraîtrait-il pas vraisemblable que tel fut aussi l'ajustement de la statue de Phidias? Je veux parler ici de la Minerve de la villa Albani, dont la tête est tout-à-fait conforme pour le style et la coiffure aux têtes du tétradrachme d'Athènes, et de la pierre gravée d'Aspasius. Je donne un trait en petit de cette statue (Planche IX, fig. 4). On peut voir aussi, même Planche n° 5, un ajustement tout semblable dans le trait d'une autre figure dont le travail porte le caractère d'un style plus ancien, et qu'on a copiée d'après la Planche XIII du tome Ier de l'Histoire de l'Art de Winckelmann. (La tête de la figure n'est point casquée; mais comme dans le marbre cette tête ainsi que les bras sont rapportés (2), on ne saurait affirmer que ces parties lui aient appartenu.)

C'est donc d'après le genre d'habillement et de draperies des deux figures citées, qu'on a cru devoir se décider sur le choix d'ajustement à adopter dans la restitution de l'ensemble du colosse de Phidias au Parthénon.

Mais une des premières conditions requises pour bien l'apprécier, doit être l'aperçu de ses dimensions. On conçoit que les variétés de détails, de matières, et par conséquent de couleurs dont se compose un pareil ensemble, produiront un effet fort différent, selon la mesure de l'espace où elles seront réparties. Tel emploi de richesses, qui en petit paraîtrait excessif et confus, pourra devenir agréable sur une grande superficie; et peut-être, dans des dimensions très-colossales, ce qui rompt la monotonie d'une matière unique, est-il plus à rechercher qu'à blâmer? Or, ce qu'il faut bien se dire et se figurer avant de prononcer, comme l'ont fait tant de critiques sur les détails décoratifs de la Minerve du Parthénon, c'est qu'elle fut dans son genre aussi colossale que le Jupiter d'Olympie.

(1) Stosch. Gemm. antiq. Pl. XIII. — (2) Stor. dell' arte, edit. di Carl. Fea, t. III, Spiegaz. dei rami, p. 432.

Sa hauteur, selon Pline [1], était de 26 coudées (ou 37 pieds français), sans y comprendre la base, dont je parlerai en son lieu, et à laquelle on verra qu'il n'est guère possible de donner moins de 8 à 10 pieds. La masse totale par conséquent dut être d'environ 45 pieds, élévation tout-à-fait en rapport avec celle de l'intérieur du Naos, lequel, ainsi qu'on le verra (Paragraphe XI), ne dut pas avoir beaucoup au-delà de 50 pieds, en supposant un plafond horizontal. Il faut en effet réserver quelque espace pour la partie supérieure de la lance que Minerve tenait de la main droite. Les 5 à 6 pieds restants seront plus que suffisants à cet égard.

PARAGRAPHE V.

Continuation du même sujet. — De la manière dont l'or était distribué sur la statue de Minerve. — De la quantité d'or qui y fut mise en œuvre.

En rendant compte du goût de la sculpture polychrome chez les anciens, j'ai eu plus d'une occasion de faire connaître l'usage habituel des réunions de matières dont se composaient les statues drapées qui appartenaient à ce goût, et particulièrement celles qui étaient en or et en ivoire. Je pourrais donc me dispenser de produire de nouvelles autorités à cet égard. Toutefois, comme la Minerve du Parthénon est la première des figures de ce genre dont je me permets de hasarder la restitution, j'ai cru devoir justifier par une analyse fondée en preuves, la manière dont je prétends que l'or et l'ivoire étaient distribués sur toute cette statue. Ce qui m'y engage encore, c'est l'opinion de M. l'abbé Barthélemy [2], dans sa note sur la description fort abrégée qu'Anacharsis fait de ce monument. Selon le savant académicien, *Minerve était vêtue d'une longue tunique qui devait être d'ivoire.*

Il y a déja sur ce point un passage de Platon, dont la conséquence naturelle contredit cette opinion. *Phidias,* dit-il, *ne fit en or ni les yeux, ni le visage, ni les pieds, ni les mains de sa Minerve,* ὅτι τῆς Ἀθήνας τοὺς ὀφθαλμοὺς οὐ χρυσοῦς ἐποίησεν, οὐδὲ τὸ ἄλλο πρόσωπον, οὐδὲ τοὺς πόδας, οὐδὲ τὰς χεῖρας..... ἀλλ' ἐλεφάντινον [3]. Il semble très-clairement qu'en énumérant tout ce qui ne fut pas d'or, mais d'ivoire dans cette statue, Platon donne à penser que réciproquement tout ce qu'il n'y désigne pas comme étant d'ivoire, doit être supposé avoir été d'or. Car comment aurait-il oublié, dans son énumération, précisément l'objet le plus frappant et le plus étendu, qui était le vêtement? On verra d'ailleurs plus bas que l'emploi de l'ivoire, ainsi limité par Platon, est précisément dans le rapport le plus exact avec les descriptions d'ouvrages semblables par Pausanias.

Ce qui doit porter encore à conclure que l'habillement entier de la Minerve du Parthénon était d'or, c'est la somme considérable de 40 ou de 44 talents d'or employée dans cette composition, somme telle qu'elle ne permet pas même de croire que ce métal y ait été mis en œuvre avec le procédé économique du *sphurelaton* (*voy.* Partie III, parag. III).

(1) Lib. XXXVI, c. 5. — (2) Voy. du jeune Anarcharsis, tom. II, pag. 499. — (3) Plat. Hippias. maj., p. 99.

Tout ce que Thucydide nous apprend à cet égard est péremptoire. Mais Plutarque a parlé de l'objet même qui m'occupe, d'une façon plus expresse. *Phidias*, dit-il [1], *avait dès le commencement adapté et disposé l'or autour de sa statue de manière qu'on pût l'enlever, pour en vérifier le poids.* τὸ γὰρ χρυσίον οὕτως εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἀγάλματι προσειργάσατο καὶ περιέθηκεν ὁ Φειδίας, ὥστε πάνυ δυνατὸν εἶναι περιελοῦσιν ἀποδεῖξαι τὸν σταθμόν. Ces autorités et ces considérations établissent donc que l'habillement de la déesse, de quelque nature qu'il ait été, ne fut pas d'ivoire, mais d'or.

Maintenant quel fut cet habillement, et de quoi se composa-t-il? c'est-à-dire de combien de vêtements ou de pièces d'étoffe? M. l'abbé Barthélemy ne parle que d'une tunique; sans doute parce que Pausanias a dit, ἐν χιτῶνι ποδήρει, et n'a rien dit de plus. Mais, pour argumenter en cette matière, des omissions de l'écrivain contre l'existence des objets dont il n'a point parlé, il faudrait qu'on pût regarder sa description comme complète. S'il en est une au contraire visiblement tronquée (*voy.* Paragr. VI), c'est celle de Pausanias. De ce qu'il cite uniquement la tunique, on n'est pas en droit de conclure que l'habillement de Minerve se bornait dans cette statue au vêtement de dessous. Il y a plus : le mot χιτὼν ne le désigne pas nécessairement. Il en est de ce terme comme de beaucoup d'autres mots d'usage qu'on prend tantôt dans leur sens spécial, et tantôt comme expression générique. Henri Etienne a déja montré qu'on le trouve chez les auteurs, appliqué à désigner indistinctement le vêtement de dessous et celui de dessus. On serait donc peu fondé à prétendre que la Minerve du Parthénon eût pour tout vêtement la simple tunique.

Quand on consulte les nombreuses figures de Minerve que le temps a épargnées, on ne saurait nier que quelques-unes n'aient été représentées avec la seule tunique : on en voit ainsi sur des bas-reliefs, sur des gravures, et dans une des peintures de la villa Negroni. Encore la plupart ont-elles par-dessus la tunique, une espèce de *Chlamydion* qui descend à mi-corps. Mais on doit dire qu'en fait de statues, la presque totalité des Minerves porte les deux vêtements, c'est-à-dire le *Peplos* par-dessus la tunique, dont les plis, descendant jusqu'aux pieds, s'échappent de dessous la draperie supérieure.

Tout porte à croire que Phidias, dans un monument de cette richesse et de cette importance, n'aura pas omis de donner à sa Minerve l'habillement complet, et l'ajustement de draperies le plus conforme à la dignité de son sujet.

J'ajoute que l'ajustement proposé ne contredit pas même le sens littéral de Pausanias. Pour avoir eu un péplos, la déesse n'en fut pas moins en longue tunique, ἐν χιτῶνι ποδήρει. La tunique ou le vêtement de dessous avait, en raison des sexes et de quelques autres convenances, plus ou moins d'ampleur et de longueur : dans l'habillement des hommes elle n'allait quelquefois pas jusqu'aux genoux; mais la tunique des femmes leur couvrait la jambe, et, selon les bienséances ou l'usage, elle descendait jusqu'aux chevilles ou jusqu'au bas du pied. Pausanias nous donnera plus bas un exemple de la première de ces deux modes. Nous verrons à Mégalopolis, de chaque côté de la déesse, une jeune fille dont la tunique n'arrivait que jusqu'à la cheville [2], ἐν χιτῶσί τε καθήκουσιν ἐς σφυρά. Mais le χιτὼν ποδήρης trainait quelquefois à terre; on en revêtait souvent Bacchus [3], et c'était un attribut de mollesse dans un homme. Ainsi, selon Hérodien, on comparait le jeune Héliogabale à Bacchus, parce qu'il portait des tuniques à manche, et descendant au bas des pieds [4], χιτῶνας χρυσουφεῖς καὶ ἁλουργεῖς χειριδωτοὺς καὶ ποδήρεις.

(1) Plutarch. in vit. Pericl., pag. 169. — (2) Paus., lib. VIII, cap. 31. — (3) *Id.*, lib. V, c. 19. — (4) Herodian. lib. V, cap. 5.

Pausanias a sans doute voulu faire remarquer cette particularité dans la draperie de Minerve, et c'est pour cela qu'il a nommé la tunique. Toutefois quand on admettrait qu'elle constituait seule l'habillement de la statue, il n'y a aucune raison pour supposer qu'elle fût d'ivoire. Peut-être dirait-on que l'abbé Barthélemy, se retranchant par réserve dans le texte précis de Pausanias, n'a pas prétendu exclure le vêtement de dessus, et qu'ainsi on peut entendre que l'ivoire ne s'appliquait qu'aux plis inférieurs de la tunique. La chose ne me paraît pas plus admissible, parce qu'elle va directement contre l'esprit de cette association de matières, dont l'effet était de produire un semblant d'illusion au moyen du contraste des draperies d'or sur les nus d'ivoire. Or cet effet eût été perdu, si les plis du bas de la tunique eussent été d'ivoire. Les pieds ne se seraient plus détachés de la draperie environnante, par l'opposition naturelle de couleur entre les deux matières. En suivant les convenances de la sculpture polychrome, et l'espèce d'harmonie prescrite par son goût, il faut admettre que l'or ou le métal était appliqué à toutes les parties qui n'étaient pas de chair ou de nu, et que fort probablement les plis de dessous auront été d'une couleur d'or différente, ou peut-être d'un autre métal.

Diverses descriptions de semblables ouvrages par Pausanias le prouvent avec évidence, et s'accordent on ne peut pas plus exactement avec le passage de Platon, rapporté plus haut. Par exemple, il est dit de la Minerve de Platée, qu'elle était de bois doré, moins le visage, les pieds et les mains, formés de marbre pentélique. La notice de la Minerve de Mégare est encore plus convaincante. La statue, dit Pausanias, est d'or, excepté les pieds et les mains qui, ainsi que le visage, sont d'ivoire (1) ἄγαλμα δέ ἐςιν ἐπίχρυσον πλὴν χειρῶν καὶ ἄκρων ποδῶν· ταῦτα δὲ καὶ τὸ πρόσωπόν ἐςιν ἐλέφαντος. Je produirais beaucoup d'autres exemples de l'emploi uniforme des deux matières dans leur application respective aux nus et aux draperies, si la chose, comme je l'ai déja dit, ne se démontrait de soi-même par la somme d'or qui fut employée à l'exécution de la Minerve du Parthénon.

Nous avons sur cette somme de métal les témoignages un peu divers de trois écrivains, mais dont les différences sont faciles à accorder. Thucydide, auteur contemporain, l'a portée à 40 talents. Philochorus, qui a écrit une description de l'Attique (2), et qui vivait dans la 130e olympiade, parle de 44 talents; son témoignage nous a été transmis par un des scholiastes d'Aristophanes. Enfin, Ephore, copié par Diodore de Sicile, fait monter à 50 talents la somme totale.

Périclès, comme on sait, en présentant au peuple d'Athènes l'état des ressources éventuelles, pour soutenir la guerre du Péloponèse, mit l'or de la Minerve du Parthénon au nombre des sommes dont on pourrait disposer à charge de restitution. Et déja cette circonstance prouve qu'il ne s'agit pas, comme l'ont avancé quelques commentateurs (3), de 40 talents d'argent, lesquels, évalués à 5,400 livres, n'auraient donné que 216,000 liv. Cette somme eût été trop modique pour être présentée par Périclès comme un fonds de ressources important. Thucydide d'ailleurs parle expressément de talents d'or (4). Ἀπέφαινε δ'ἔχον τὸ ἄγαλμα τεσσαράκοντα τάλαντα ςαθμὸν χρυσίου ἀπέφθου. C'est de talents d'or qu'il est aussi question dans le passage de Philochorus (5), ἔχον χρυσίου ςαθμὸν ταλάντων μ. δ.; et le texte d'Ephore porte καὶ τὸ τῆς Ἀθήνας ἄγαλμα ἔχειν χρυσίου πεντήκοντα τάλαντα (6).

(1) Pausan., lib. I, cap. 42. — (2) Heyne über die Kunstler epoch. antiq. Aufsätz., part. I, pag. 189. — (3) M. Levêque, dans sa traduct. de Thucydide. — (4) Thucyd., lib. II, cap. 13. — (5) Aristoph., schol. εἰρήνη, v. 604. — (6) Diod. Sicul., lib. XII, cap. 40.

M. l'abbé Barthelemy a évalué, d'après Hérodote, la proportion de l'or à l'argent en Grèce, comme étant de 1 à 13. On la croit aujourd'hui un peu forcée, et on l'arbitre de 1 à 11 et demi. Ainsi, selon M. Barthélemy, le talent d'or valant 13 talents d'argent à 5400 francs de notre monnaie, la somme d'or de la Minerve du Parthénon aurait été, au dire de Thucydide, de 2,720,000 francs, d'après Philochorus, de 2,944,000 francs, et suivant Ephore, de 3,560,000 francs (1).

On voit déja qu'une telle masse d'or n'aurait pu être absorbée par les ornements du casque, de l'égide ou du bouclier, ni par la légère draperie de la Victoire; qu'ainsi il est nécessaire qu'il y ait eu de ce métal un emploi plus considérable, et que c'est particulièrement à la draperie de la déesse que cet emploi dut être fait. Or il me semble qu'il ne put entrer dans les intentions de Périclès d'enlever à la statue tous ces ornements, dont la perte l'eût sensiblement dégradée, et sans grand profit, tandis qu'il eût été fort facile en dévêtissant l'ame de bois, de sa draperie d'or en compartiments, d'y substituer, soit du bronze doré, soit du stuc, soit même une draperie d'étoffe réelle. J'incline par conséquent à penser que les 40 talents d'or dont parle Thucydide, et dont il décrit la matière comme aisément amovible, περιαιρετὸν εἶναι ἅπαν, ne doivent s'entendre que de la draperie qui enveloppait la figure, τῆς θεοῦ τοῖς περικειμένοις χρυσίοις. Cela concilierait le récit de Thucydide avec ceux de Philochorus et d'Ephore, qui parlent, l'un de 44, l'autre de 50 talents d'or. L'excédent au-delà des 40 talents aurait été pour les accessoires.

J'ai supputé ce que pouvait comporter de pieds carrés superficiels la draperie de Minerve, dont je présente le dessin (*voy.* Planche VIII), et il m'a semblé que si le métal dont elle serait formé, se trouvait déployé, on compterait environ 400 pieds carrés. Je me suis demandé ensuite à quelle épaisseur moyenne on pourrait réduire le métal, pour qu'il eût la solidité nécessaire, et il m'a paru que pour un ouvrage de fonte à compartiments appliqués sur un noyau, une demi-ligne d'épaisseur, ou celle d'un double louis, serait suffisante.

Or, un pied carré superficiel, à une demi-ligne d'épaisseur, vaut aujourd'hui en France 8027 fr. (l'or étant chez nous à l'argent comme 1 à 15). En diminuant cette somme d'un quart, selon la proportion la plus vraisemblable de l'or à l'argent en Grèce, un pied d'or carré superficiel de l'épaisseur donnée, aurait valu 6006 fr. (*laissant de côté les fractions*).

Donc 400 pieds d'or carrés superficiels, à une demi-ligne d'épaisseur, auraient fait en Grèce une somme équivalente pour nous aujourd'hui à celle de 2,400,000 francs, l'or évalué en rapport avec l'argent, comme 1 est à 11 et demi.

Selon cette proportion, les 40 talents d'or de Thucydide, au lieu de valoir, comme le prétend M. l'abbé Barthélemy, d'après la proportion de 1 à 13, 2,720,000 (et même plus, ce qu'il soupçonne d'après le prix de la drachme, qui était de 19 de nos sous au temps de Périclès), ne vaudraient que 2,406,155 francs, somme équivalente, comme on le voit, à celle que donneraient les 400 pieds carrés superficiels d'or à une demi-ligne d'épaisseur.

Je pense que l'or de la draperie et des ailes de la Victoire, doit avoir été travaillé en *sphurelaton,* parce qu'il était fort important d'en diminuer l'épaisseur, pour alléger le poids d'une figure de 6 pieds, dans la main de Minerve. En portant à 60 pieds superficiels tout

(1) M. Barthélemy croit même qu'au temps de Périclès le talent valait 5,700 liv., qu'en conséquence 40 talents de Thucydide valaient 2,964,000 liv. (Voyage du jeune Anacharsis, tom. II, pag. 499

ce métal, qui aurait valu 360,000 francs, a une demi-ligne d'épaisseur; mais en le réduisant des deux tiers ou des trois quarts, selon la proportion du *sphurelaton,* on trouvera qu'une somme de 120,000 francs dut suffire pour la Victoire, il serait resté pour les autres ornements en or du colosse, selon le récit de Philochorus, 180,000 francs, et peut-être cette opinion intermédiaire entre celle de Thucydide et celle d'Ephore est-elle la plus vraisemblable.

Dans ce cas, et en regardant tout ceci comme une espèce de devis approximatif de ce qu'il faudrait d'or aujourd'hui pour exécuter une pareille statue, moins les ornements du soubassement, dont la matière nous est inconnue, on peut porter la somme totale à *deux millions six cent quarante-six mille sept cent soixante-sept francs.*

PARAGRAPHE VI.

Continuation du même sujet. — De la tête de Minerve. — De l'Egide. — De la Victoire portée dans la main de la statue.

Ce n'est pas sans raison, comme on va le voir, que nous nous sommes déterminés à reconnaître la tête de la Minerve du Parthénon, dans celle du tétradrachme d'Athènes et de la pierre gravée d'Aspasius. Pausanias n'aurait pas en effet autrement décrit celles-ci, du moins en abrégé et pour ce qui regarde le casque. *Un sphinx* (dit-il) *est sur le milieu de son casque, et de chaque côté sont exécutés des griffons* (1). μέσῳ μὲν οὖν ἐπίκειται οἱ τῷ κράνει σφιγγὸς εἰκὼν....... καθ' ἑκάτερον δὲ τοῦ κράνους γρῦπές εἰσιν ἐπειργασμένοι. Ainsi le casque donné à cette figure était du genre de celui des Taxiarques, qu'Aristophane nous apprend avoir eu trois aigrettes (2), une plus élevée, et deux secondaires. Il importe peu à ce parallèle que les animaux ailés soient précisément ce que nous entendons par griffon. Sous ce nom, l'on désigne plus d'une espèce d'animal chimérique, et l'on conçoit que le caprice des graveurs a pu introduire ici plus d'une variété.

Il y aurait encore quelques diversités de détail à remarquer entre les gravures citées et le passage de Pausanias, si l'on pouvait se flatter que cet écrivain eût tout décrit. Mais, d'une part, les ouvrages que l'on compare à sa description, ne doivent point passer pour des copies minutieusement fidèles; et, d'autre part, comme on l'a déja dit, il s'agit beaucoup moins, dans un semblable rapprochement, de vérifier la correspondance des détails, que de constater, par l'identité de goût, ce qu'on appelle le type caractéristique de la tête. Ce qui paraît certain, c'est que le genre de casque dont la forme résulte des paroles de Pausanias, et s'accorde avec celle des têtes gravées, est le plus riche de tous en détails de décoration. Aucun par conséquent n'était plus d'accord avec le goût de sculpture, qui fut celui de la Minerve du Parthénon : aucun ne convenait mieux à une composition dans laquelle nous verrons que l'artiste multiplia du haut en bas les motifs d'ornements accessoires. Nous n'avons aucune autorité sur la matière dont était le casque : mais tout

(1) Pausan., lib. I, cap. 24. — (2) τρεῖς λόφους ἔχοντας, Aristoph. εἰρήνη, intermed. 2ᵉ du chœur.

porte à croire que ses ornements se détachèrent en or sur un fond d'un autre métal, ou d'une autre teinte : probablement aussi le sphinx ou du moins sa tête fut en ivoire.

Quant au visage de la statue, on a déja vu qu'il n'y avait aucun doute sur la matière dont il fut formé. Il résulte d'un passage de Valère Maxime (1) que Phidias, dans l'assemblée du peuple, avait proposé de faire en marbre les nus de sa statue, parce que cette matière devait conserver sa blancheur plus long-temps que l'ivoire, *quòd diutiùs nitor esset mansurus.* Voilà quelle fut sa raison; et on ne doit pas aujourd'hui lui en prêter d'autre, encore moins supposer, comme on l'a fait (2), que sa proposition avait pour objet de *préférer le marbre au mélange de l'or avec l'ivoire.* Phidias ne préferait pas le marbre à ce mélange, mais bien le mélange de l'or et du marbre à celui de l'ivoire et de l'or. Phidias ne prétendait pas, comme l'opinion dont il s'agit le donne à entendre, faire un colosse qui n'eût été que de marbre; la chose, dans une aussi grande dimension, n'aurait pu avoir lieu que par une réunion de blocs assez nombreux, pratique dont nous voyons fort peu d'exemples. Cet artiste avait seulement l'intention d'exécuter en marbre la tête, les bras et les pieds, comme il l'avait déja fait à la Minerve de Platée. Le marbre étant fort commun à Athènes, il est indubitable que la dépense eût été beaucoup moins considérable. Il eut la maladresse d'ajouter la raison d'économie à celle qui se fondait sur l'éclat de la matière. Le peuple lui imposa silence, et l'ivoire fut préféré. *Sed ut adjecit et vilius, tacere jusserunt.*

Platon nous a conservé, sur ce qui regarde le visage de la Minerve du Parthénon, une particularité qui est très d'accord avec le systême de la sculpture polychrome, et celui de la statuaire à compartiments. Les yeux de cette Minerve n'étaient pas entièrement d'ivoire. La cornée en était sans doute, mais la prunelle avait été faite d'une pierre précieuse que Winckelmann et l'abbé Barthélemy ont cru mal-à-propos avoir eu la couleur de l'iris. La méprise vient sans doute d'un passage dans lequel Maxime de Tyr (3) dit de Phidias, qu'il fit une Minerve aux yeux bleus, γλαυκῶπιν. Dans le nombre de celles qu'il produisit, il s'en trouva peut-être quelqu'une ayant eu les yeux de cette couleur. Peut-être aussi lui a-t-on attribué cette Pallas du temple de Vulcain à Athènes, qu'on distinguait ainsi par la couleur de ses yeux, γλαυκοὺς ὀφθαλμοὺς (4). Mais telle ne fut pas la prunelle que Phidias incrusta dans les yeux de la Minerve du Parthénon. Platon dit formellement qu'elle fut d'une pierre dont le ton approchait de la couleur de l'ivoire, et on ne peut pas plus clairement désigner cette partie de l'œil, que j'appelle ici prunelle: τὰ μέσα τῶν ὀφθαλμῶν, dit-il (5). La pierre qui à notre connaissance approche le plus de la couleur de l'ivoire, est la chalcédoine, ou une certaine espèce d'agate dont on fait des camées d'un assez grand module, et qui offrent une teinte un peu moins jaune que celle de l'ivoire.

L'effet de ces pierres se bornait à indiquer la prunelle d'une manière fort douce. Tel était, selon moi, le goût du mélange des matières dans les statues polychromes. On n'y cherchait point cette illusion captieuse et grossière à-la-fois, qui vise à contrefaire la couleur réelle des objets. Rien n'eût été plus facile que de choisir quelque pierre d'un ton bleuâtre, telle qu'en eut probablement la Minerve du temple de Vulcain, qui sans doute

(1) Val. Max., lib. I, c. 1. *Extern. Exempl.* — (2) Trad. de Thucyd. p. M. Lévêque. *Excurs.* 1. — (3) Dissert 26. — (4) Pausan., lib. I, cap. 14. — (5) Plat. Hipp. maj., pag. 99.

était de bronze. Mais, sur l'ivoire, cette couleur eût été trop tranchante, et l'effet en eût été trop dur. Je suis porté à croire que l'ivoire étant affecté spécialement aux parties de chair, l'artiste devait s'étudier à lui conserver cette espèce de privilége, et qu'il entra un peu de cette considération dans le choix d'une autre matière pour les yeux.

C'est pourquoi je me suis permis de soupçonner que la tête de femme du sphinx sous l'aigrette était d'ivoire, comme nous allons remarquer que le fut certainement la tête de Méduse au milieu du Gorgonium. On objectera peut-être que le passage de Platon, dont j'ai argumenté dans le paragraphe précédent, pour restreindre l'emploi de l'ivoire aux parties nues de la statue, s'oppose à ma conjecture sur le sphinx du casque, et contredit la notion de Pausanias sur la tête de Méduse. Mais il paraît certain que Platon, dans cet endroit, n'a entendu parler que de la personne même de la statue, et non des ornements accessoires répandus dans toute la composition, et dont plusieurs, comme on le verra, furent aussi un mélange d'or et d'ivoire.

Telle était l'égide. Par suite du système selon lequel avait lieu ce mélange, on pourrait affirmer que la tête de Méduse fut d'ivoire, quand même Pausanias ne nous l'aurait pas appris, ἡ κεφαλὴ Μεδούσης ἐλέφαντός ἐστιν ἐμπεποιημένη. Cet écrivain n'a rien dit de plus sur l'égide: mais heureusement plusieurs autres ont réparé son omission; et l'on peut, d'après leurs autorités, assurer que la tête de Méduse n'était pas, comme il y en a des exemples, placée seule et sans accompagnement sur la poitrine de la statue; elle occupait au contraire le milieu de l'égide, laquelle était revêtue d'écailles et environnée de serpents d'or; car ces serpents et ces écailles furent précisément l'objet du larcin dont ont parlé Isocrates, Suidas et Plutarque. Or, comme on l'a déja observé, cette égide n'eût pas tenté la cupidité du voleur Philergus, si elle n'avait pas été d'un métal précieux (1).

En suivant une des manières de lire un certain passage de Pline (2), l'égide de Minerve aurait eu des peintures de la main de Panænus, et, pour la sculpture, elle aurait été particulièrement l'ouvrage de Colotès, élève de Phidias, et celui qui aida le plus ce grand statuaire dans l'exécution du Jupiter Olympien. Quoi qu'il en soit, sa forme et sa composition sont suffisamment attestées par les écrivains, pour qu'on puisse s'en permettre une restitution authentique d'après les modèles indiqués (*voyez* Planche VIII). L'indication s'en trouve déja sur la pierre d'Aspasius, et le genre d'analogie qui nous a conduit dans ces sortes de rapprochements, nous induit aussi à chercher le modèle de notre égide dans la statue de la villa Albani (*voyez* Planche IX).

La Victoire que soutenait la main gauche de Minerve, était, au dire de Pline (3), un des objets les plus admirés de cette composition. *Victoriâ præcipuè mirabili.* Je ne dois pas dissimuler que certains commentateurs ont cru que ces mots devaient s'appliquer, non à la Victoire dont il s'agit, mais bien à une autre qu'ils ont supposée faire partie des vingt divinités sculptées, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, sur le piédestal. Mais cette opinion est due à la brièveté de la notice de Pline, et encore à ce qu'on a mal saisi l'esprit du passage. On a cru que parce que les mots cités suivent immédiatement la mention des vingt divinités du piédestal, la Victoire dont il est question dans ces trois mots, se rapportait au piédestal. On n'a pas vu que la description de Pline, non-seulement

(1) Isocr. adv. Callim., tom. II, pag. 511. — (2) Plin., lib. XXXV, cap. 8; et *in Egide* au lieu de *in Elide*. — (3) *Id.*, lib. XXXVI, cap. 5.

n'est qu'une notice sommaire et sans ordre, mais, il faut le dire, n'est qu'une espèce de prétérition. « Pour faire connaître (dit-il) combien sont méritées les louanges qu'on donne « à Phidias, je ne parlerai ni de son Jupiter Olympien, ni de sa Minerve d'Athènes......, « mais seulement de quelques légers accessoires de cette figure, etc. »; et ces accessoires sont le bouclier, les semelles, etc. Puis il passe au piédestal, dont il cite brièvement la décoration en ces termes : *Ibi dii sunt viginti numero nascentes.* Et après, *Victoriâ præcipuè mirabili. Periti mirantur et serpentem et sub ipsâ cuspide æream sphingem.* Ce ne sont, comme l'on voit, que des citations sans ordre et sans méthode. Ici, comme dans beaucoup d'autres passages de Pline, pour rendre cet auteur clair et intelligible, il suffirait de copier son texte avec des *alinea*, c'est-à-dire en notes détachées.

Je pense donc que les mots *Victoriâ præcipuè mirabili*, doivent se rapporter à la Victoire que le colosse portait dans sa main, et qui n'en devait pas être l'accessoire le moins intéressant.

Nous saurions toutefois peu de choses à cet égard, si Pausanias, dans sa notice à-peu-près aussi tronquée que celle de Pline, ne nous eût appris que cette figure avait quatre coudées de haut (1), καὶ νίκη τε ὅσον τεσσάρων πηχῶν, c'est-à-dire, 5 pieds 9 pouces. Le Jupiter d'Olympie tenait aussi dans la main une Victoire, dont toutefois nous ignorons la mesure. Comme nous nous servirons en son lieu, de la dimension que Pausanias donne à la Victoire de Minerve, pour arbitrer la hauteur de celle de Jupiter, il nous sera permis sans doute d'emprunter de cette dernière la certitude qui nous manque, sur la matière dont était formée la Victoire du Parthénon. Dans des travaux et des sujets de même genre ou de même goût, et faits par le même auteur, suppléer par l'un les détails qui manquent à l'autre, sur des points où toutes les probabilités existent déja, ce n'est autre chose que remplir quelques lettres d'un mot, dont le sens est exclusivement déterminé par tout ce qui l'accompagne. Ainsi nous dirons, sans crainte de nous tromper, que cette Victoire était aussi composée d'or et d'ivoire.

Les observations précédentes, sur la distribution des deux matières, s'appliqueront de même à la manière d'en concevoir le mélange dans cette figure. Les parties nues et drapées avaient chacune leur matière. Mais on peut demander quelle fut celle des ailes de la Victoire. Furent-elles d'or ou d'ivoire? A ne se fonder que sur l'autorité des poètes, qui appellent toujours la Victoire la déesse aux ailes d'or, χρυσοπτέρη, la chose ne serait pas douteuse, et cette autorité pourrait bien être ici de plus de poids qu'on ne pense. En effet, les artistes ont probablement moins agi en ce genre, d'après les poètes, que ceux-ci n'ont écrit, d'après les ouvrages de l'art; habitués à voir, dans un si grand nombre de monuments, des ailes d'or à la Victoire, ils ont dû en emprunter l'attribut métaphorique qu'ils ont donné à cette déesse; l'épithète poétique n'a peut-être d'autre origine que la pratique habituelle des sculpteurs.

Mais nous avons, sur la matière des ailes de notre Victoire, un renseignement plus positif: c'est un passage de Démosthène dans son plaidoyer contre Timocrate, où il compare la conduite évidemment maladroite de son adversaire et de ses complices, à la mésintelligence qui avait désuni et fait découvrir les voleurs de la Victoire. Il est bien certain que si ces ailes, ἀκρωτήρια τῆς νίκης, eussent été d'ivoire, des voleurs n'en auraient pas fait leur proie; et ce seul trait d'histoire prouve qu'elles étaient d'or.

(1) Lib. I, cap. 24. — (2) Demosth. adv. Timocr., pag. 792

COUPE
ET VUE DES ARMATURES INTÉRIEURES DE LA MINERVE DU PARTHENON



Le poids d'une figure ailée de près de 6 pieds, et reposant dans la main d'une statue isolée, est un objet de difficulté qu'on ne saurait passer sous silence, et sur lequel je présenterai, dans le paragraphe suivant, des considérations d'autant plus importantes, qu'elles se lient essentiellement à la théorie de la statuaire chryséléphantine, et en expliquent le mécanisme.

Mais ce qui doit faire avant tout comprendre le secret d'un *porte-à-faux* toujours très-hardi dans une masse aussi colossale, c'est la légèreté même des matières qui entraient dans la construction de ce genre de sculpture.

Il faut se persuader que l'or, soit dans les draperies, soit dans les ailes, aura été employé selon le procédé du sphurelaton, et peut-être n'était-il pas entré dans les ailes plus de dix livres pesant de métal. Le corps de la figure devant être une incrustation d'ivoire sur une ame de bois, il fut possible d'évider ce noyau, au point d'enlever à la masse plus de la moitié du poids qu'elle aurait eu, si elle avait été entière. Nous verrons ailleurs que l'usage d'évider ainsi le bois qui servait de fond ou de support à l'ivoire comme à l'or, était général dans les colosses (*voy.* Partie. VI).

PARAGRAPHE VII.

Continuation du même sujet.—Du bouclier de Minerve;—de son emploi et de ses particularités par rapport à l'armature de la statue;— de ses ornements.— Du serpent, du sphinx et de la lance.

A quelque point de légèreté qu'on ait pu porter le métal, le bois, l'ivoire et aussi l'armature intérieure de la Victoire qui reposait dans la main de la déesse, et quand on réduirait à deux ou trois cents livres le poids de tout cet assemblage, il n'en fallut pas moins une grande intelligence pour lui donner cette fixité et cette solidité qui le rendirent inébranlable pendant un long cours de siècles, si l'on en croit les témoignages de l'antiquité. « La Minerve de Phidias (dit Arrien), une fois que sa main étendue a reçu la « Victoire, reste ainsi pendant toute la durée des âges. » *Phidiæ Minerva manu semel extensâ, et Victoriâ in eam receptâ, sic per omnem stat ætatem* (1).

Il ne faut pas cependant croire que ce *porte-à-faux* ait été aussi effectif que l'a imaginé M. de Paw (2), dont l'opinion est que la Victoire portait sur un simple embranchement du grand arbre métallique placé dans l'intérieur du colosse. Il n'est pas présumable, qu'à moins de quelque artifice caché, une simple barre de métal, placée horizontalement le long du bras, eût suffi pour porter sans risque, pendant des siècles, un poids tel que celui-ci. Au Jupiter Olympien, nous verrons que tout naturellement le bras droit, porteur de la Victoire, devait trouver un appui perpendiculaire dans la partie montante des bras du trône, et que la figure, posée en apparence dans la main, reposait effectivement sur un support vertical. Il n'y a en effet que ce procédé qui soit solide. L'artifice du statuaire, après avoir établi un semblable point d'appui, devait consister à le cacher ou à le dissi-

(1) Arrian. Epictet., lib. XI, cap. 8. — (2) Recherches Philosophiques sur les Grecs, Partie III, paragr. V.

muler, en détournant adroitement du spectateur, par l'agencement de sa composition, l'idée de cet appui, ou le soupçon qu'il y en eût un.

C'est, à mon gré, ce que Phidias doit avoir fait dans la Minerve du Parthénon; et lorsqu'on cherche à replacer dans leur ensemble les différents accessoires qui en firent partie, on trouve sans peine le moyen d'opérer l'effet dont je parle.

Un des plus remarquables de ces objets accessoires était le bouclier. Il suffit, comme je l'ai déja observé plus haut de la Minerve Poliade (1) à Athènes, que le bouclier de celle du Parthénon ait été orné de bas-reliefs, pour se persuader qu'il n'était point attaché au bras de la statue. Pausanias d'ailleurs dit expressément qu'il était à ses pieds, πρὸς τοῖς ποσὶν ἀσπίς τε κεῖται, ce qui veut dire qu'il posait à terre. Mais, de quel côté de la figure? Les monuments répondent, ce que confirme encore l'usage de l'arme dont il s'agit, savoir, que Minerve devait l'avoir du côté gauche, et que, par la même raison, elle tenait sa lance de la main droite. Mais, si le passage de Pline sur le sphinx est admissible, *sùb ipsâ cuspide æream sphingem,* la lance aurait été appuyée sur le sphinx, par conséquent celui-ci aurait été à droite. Donc le bouclier et la Victoire furent du même côté, c'est-à-dire à gauche.

Maintenant ce bouclier, comme on va le voir, était intérieurement et extérieurement orné de bas-reliefs. Il ne fut par conséquent point incliné contre la figure; mais sa position fut verticale. Pour que le spectateur pût jouir des sujets sculptés dans son intérieur, *concavâ parte,* il fut nécessaire qu'il s'écartât un peu du corps dans la face antérieure du monument (*voy.* Planche VIII). Or, voilà tout naturellement le point d'appui du bras qui portait la Victoire. Voilà du moins le moyen d'en déguiser le support effectif. La nature seule des choses suggérerait cette disposition, que commandait la solidité; et je pense qu'on serait suffisamment autorisé par ce motif à la présenter comme réelle, c'est-à-dire à conclure que le bouclier devait renfermer entre ses deux surfaces les armatures, les barres de métal et les points d'appui de la Victoire, du bras qui la portait, et d'une partie de la statue (*voy.* Planches IX et X). Mais plusieurs passages des anciens, qui n'ont pas encore été rapprochés de ce sujet (je parle de l'explication du mécanisme intérieur de la Minerve du Parthénon, et sur-tout de son bouclier), me paraissent offrir à cet égard des notions très-capables de justifier les conjectures que je propose.

L'un de ces passages se trouve dans le Traité *de Mundo et de Mirabilibus,* qu'on donne à Aristote; Apulée en a fait une traduction libre. L'autre passage est de Cicéron.

« On rapporte (dit Aristote) que Phidias, l'auteur de la Minerve de l'Acropolis (2), « sculpta son propre portrait au milieu du bouclier de la déesse, et que, par un artifice « secret, il le mit dans un tel rapport avec la statùe, que si quelqu'un voulait l'en ôter, « tout l'ensemble de la masse se dissoudrait et se décomposerait (3). » Apulée, dans son

(1) Comme il y avait dans l'Acropolis d'Athènes deux Minerves colossales, l'une en bronze à découvert, et qu'on apercevait de Sunium, l'autre, celle qui nous occupe, laquelle était aussi dans l'Acropolis, puisque le Parthénon y était bâti, on a bien souvent confondu ces deux statues. Nous verrons tout-à-l'heure qu'on appelait aussi Minerve de l'Acropolis celle du Parthénon.

(2) Ceci ne peut convenir qu'à la Minerve du Parthénon, ouvrage d'assemblage qui avait besoin d'armature, et celà ne convient point à la Minerve Poliade, toute en bronze, et dont le bouclier fut peint.

(3) φασι δε τον ἀγαλματοποιον Φειδίαν κατασκευαζόμενον τὴν ἐν ακροπόλει Ἀθήναν ἐν μέσῃ τῇ ταύτης ἀσπίδι τὸ ἑαυτοῦ πρόσωπον ἐντυπώσασθαι και συνδῆσαι τῷ ἀγάλματι διά τινος ἀφανοῦς δημιουργίας, ὥστ' ἐξ ἀνάγκης εἴ τις βούλοιτο αὐτο περιαιρεῖν τὸ σύμπαν ἄγαλμα λύειν τε και συγχεῖν (Arist. περὶ κόσμου, tom. I, pag. 863.)

traité *de Mundo*, qui est une imitation de celui d'Aristote, a copié ce passage, avec cette seule différence, qu'au lieu de rapporter la chose sur le témoignage d'autrui, il en parle comme témoin oculaire (1). Aristote emploie cette comparaison pour montrer que Dieu est ainsi le lien et le ressort conservateur du monde. Cicéron s'en est servi sous un autre point de vue dans son *Orator*. Il veut faire voir qu'il y a des genres de composition dans lesquels on ne pourrait déranger l'ordre des mots, sans ôter toute valeur au discours, et qu'il y en a d'autres dont les parties, quoique décomposées, offrent encore un certain mérite de détail. « Ainsi (dit-il) si l'on démontait le bouclier de Phidias, on détruirait « l'aspect général de l'ensemble, mais chaque partie conserverait encore sa beauté (2). » Ces passages nous donnent d'abord à connaître que le bouclier était un ouvrage d'assemblage ou à compartiments; ce qui est très d'accord avec le genre du travail de tout le reste du colosse; et ensuite, qu'il était comme le point de réunion des principales armatures, et en quelque sorte la clef de leur assemblage. Il se pourrait en effet, ou que ces armatures eussent été réciproquement dans une telle dépendance, qu'on n'eût pu toucher à l'une d'elles sans déranger les autres, ou que tous les compartiments de métal eussent été disposés dans un certain ordre d'assemblage, dont le jeu aurait dépendu de quelque pièce particulière, qui en aurait été ce que nous appellerions le secret ou la clef, et qui venait aboutir au bouclier.

Mais il me paraît tout simple d'entendre, d'après les passages cités, ce qu'indique la nature de ce travail, savoir, que le bouclier, placé à l'endroit qu'il occupait, pour offrir un support vertical au bras, cachait dans son épaisseur les diverses armatures, tant celles dont il avait lui-même besoin, que celles qui aboutissaient à la Victoire, et remontaient dans le bras de la Minerve; puis d'autres encore, lesquelles s'étendant jusque dans l'intérieur de la statue, communiquaient par leurs embranchements à diverses parties de sa construction. (On peut prendre une idée de ceci, en jetant un coup-d'œil sur les Planches IX et X, où ce mécanisme est indiqué.)

Il eût donc été vrai, dans l'hypothèse proposée, que, si l'on eût dérangé ce qui formait le lien des armatures, l'ensemble de la statue se serait trouvé en péril d'être dissous et détruit, τὸ σύμπαν ἄγαλμα λύειν τε καὶ συγχεῖν. En effet, la Victoire, la main qui la supportait, le bras, et de proche en proche d'autres pièces, auraient menacé ruine.

Que Phidias, qui avait fait son portrait dans une des figures du bouclier, ait eu l'idée de disposer cette figure en bas-relief de façon, par exemple, que sa tête fût en même temps celle d'un des écrous ou d'une vis de l'armature, et qu'il l'ait fait dans le dessein qu'on dût remarquer ou respecter davantage sa ressemblance, c'est-là un chose fort croyable, et la tradition de cette anecdote n'a rien que de fort ordinaire : car les conservateurs du monument, chargés, non-seulement d'en nétoyer l'extérieur, mais de surveiller dans l'intérieur toutes les parties de l'assemblage et des armatures (3), devaient connaître tous les secrets de ce mécanisme, et tous les rapports qu'il pouvait avoir avec

(1) *Phidiam illum, quem probum fictorem fuisse tradit memoria, vidi ipse in clypeo Minervæ quæ arcibus Atheniensibus præsidet, oris sui similitudinem colligasse, ita ut si quis olim artificis voluisset exinde imaginem separare, solutâ compage simulachri totius interiret integritas.* (Apul., de Mundo, pag. 746.)

(2) *Sic ut si quis Phidiæ clypeum dissolverit, collocationis universam speciem sustulerit, non singulorum operum venustatem.* (Cicer. Orat., *à la fin.*)

(3) Lucian. Ὄνειρ. ἢ Ἀλέκτρ., tom. VI, pag. 328. *Bipont.*

certaines attaches extérieures. Le secret de cet écrou leur était connu, et l'on présume bien que c'était-là une de ces petites choses qu'on ne manquait pas de montrer aux curieux, et que le plus grand nombre de ceux-ci n'avait garde d'oublier.

Le bouclier de la Minerve du Parthénon fut célèbre dans l'histoire par plus d'un rapport étranger à l'art de la sculpture; mais il paraît n'avoir pas joui, sous ce dernier aspect, d'une moindre réputation. Nous avons, sur l'admiration que les artistes des âges suivants lui portèrent, un témoignage d'une espèce qui sans doute ne fut pas rare autrefois, mais dont on ne trouve pas souvent la preuve authentique dans le peu d'écrits qui nous restent sur ces matières. Je veux dire que cet ouvrage fut copié par les statuaires postérieurs, dans des monuments sans doute du même genre. Les fils de Polyclès en avaient répété la composition et les bas-reliefs dans leur Minerve Cranea (1), dont le temple était à vingt stades d'Elatée. Nous essayerons de déterminer par la suite à quelle époque fut faite cette copie (*voyez* Partie V, paragr. VII).

On peut affirmer que le bouclier avait 15 pieds de haut. Il était orné de bas-reliefs sur ses deux faces, dont l'une était convexe et l'autre concave. Celle-ci avait pour ornement le combat des Dieux et des Géants : on voyait sur l'autre la guerre des Amazones (2). Je ne m'occuperai ici ni de commenter ces sujets, qui l'ont été cent fois par les antiquaires, ni même de rechercher quelle fut dans l'opinion reçue, leur liaison morale avec la figure principale. Il suffit de dire, quant à la guerre des Dieux et des Géants, que Minerve y avait joué un des premiers rôles. Quant à celle des Amazones, il est aisé d'apercevoir qu'on devait trouver un rapport fort naturel entre ces femmes guerrières et la déesse de la guerre. Au reste, c'était le sujet favori des Athéniens; et il fut tellement favorable à la sculpture, qu'on pourrait soupçonner les artistes de l'avoir accrédité et répété avec prédilection.

Il m'a donc semblé que ces deux combats n'avaient dû être sculptés et traités qu'en manière de frise, laquelle aurait régné tout alentour de la circonférence intérieure et extérieure du bouclier. C'est de cette façon (*voyez* Planche VIII) qu'est figurée, dans le projet de restitution, une partie du combat des Dieux contre les Géants. Je dis une partie, parce que du côté antérieur de la figure, le dessin ne permet pas d'en montrer davantage. Dans la réalité même, cette frise fut interrompue par la statue et par ses draperies. Il n'y eut que la face extérieure du bouclier qui pût être embrassée en totalité par le spectateur (*voyez* Planche X).

Cette face fut aussi la plus célèbre. C'est à elle que se rapportent les anecdotes qu'on a déja citées, et quelques autres traits dont les écrivains nous ont transmis le souvenir. J'ai déja parlé du portrait de Phidias placé par lui sur une des figures de ces bas-reliefs. La proportion des personnages ayant été au moins de deux pieds et demi, on avait pu exprimer dans les têtes et y saisir facilement les traits qui constituent la ressemblance.

L'artiste s'était rendu fort reconnaissable (3) sous la forme d'un vieillard chauve qui de ses deux mains tenait une grosse pierre élevée. Sur un vase antique peint, qui appartient à M. Tischbein, et qui représente le combat des Amazones, on voit aussi une figure précisément dans cette attitude, et lançant une pierre contre une Amazone. La figure est celle d'un homme barbu; ce qui empêche d'y trouver une entière conformité, c'est que le peintre l'a coiffée d'un petasus (*voyez* Planche X). On n'aurait pas fait mention de

(1) Pausan., lib. X, cap. 34. — (2) *Scuto ejus, etc.* Plin., XXXVI, cap. 5. — (3) Plutarch., in vitâ Pericl.

ce rapprochement, si la même peinture n'en contenait un autre encore plus curieux, et très-propre à nous bien expliquer le passage de Plutarque sur le portrait de Périclès, placé aussi entre les figures du bouclier de Minerve, et parmi les combattants du sujet de bas-relief dont il s'agit.

Il est fort naturel de penser que dans le grand nombre des compositions de tout genre, dessinées sur les vases *céramographiques* (jadis appelés *étrusques*), il doit se trouver des répétitions de la plupart des sujets traités par les artistes célèbres, et qui, comme nous l'a prouvé la Minerve Cranea des fils de Polyclès, furent copiés dans d'autres monuments. Les sujets du bouclier de Phidias avaient été moulés ou dessinés, et ils devaient, comme objets d'étude, circuler dans tous les ateliers. Les dessinateurs qu'employaient les fabricants de vases, n'imaginèrent pas toutes les compositions qui s'y trouvent. Plusieurs annoncent, par l'ancienneté même de leur style, qu'il y avait dans les fabriques un certain nombre de patrons de figures qu'on reproduisait selon les occasions, et qui perpétuèrent ainsi dans des siècles très-postérieurs le style des primitives époques de l'art. Il est fort à croire que les compositions des plus grands maîtres furent ainsi copiées avec plus ou moins de liberté sur ces vases.

Celui dont j'emprunte ici deux figures, pour les placer sur le bouclier de Minerve, me semble en effet offrir un point de rapprochement fort sensible avec ce que Plutarque raconte du portrait de Périclès, que Phidias avait aussi trouvé le secret d'introduire dans sa composition. On l'y voyait aux prises avec une Amazone (*voyez* Planches VIII et X), μαχομένον πρὸς Ἀμάζονα. Son bras étendu et armé d'un javelot dérobait une partie de son visage. « Mais, ajoute Plutarque (1), la précaution même employée pour dissimuler la ressemblance, « était précisément ce qui la faisait remarquer de chaque côté. » C'est ainsi que je traduis ce passage, qu'on a toujours trouvé obscur, et qui me paraît avoir été peu compris (2). Cela signifie que Phidias n'avait pas osé faire ouvertement le portrait de Périclès, et que, comme il s'était déguisé lui-même sous la forme d'un vieillard chauve, jetant une grosse pierre, il fit Périclès de manière que son visage était en partie caché. Dion Chrysostome confirme cette particularité. On rapporte, dit-il (3), que Phidias a introduit, comme en cachette, sur le bouclier de Minerve, la figure de Périclès, Περικλέα δὲ καὶ αὐτὸν λαθὼν ἐποίησεν. Celle qu'on a empruntée du vase, et dont je fais voir seulement le haut (Planche X), semble répondre complétement à cette intention.

Tout ceci, au reste, s'explique, et par l'histoire de Périclès, et par ce qu'on sait de la manière de penser des Athéniens. Ce peuple, jaloux de toutes les espèces de distinctions qu'il n'accordait pas, ne souffrait point que les auteurs ou les ordonnateurs des monuments publics y inscrivissent leur nom : et Plutarque s'est trompé lorsqu'il a dit que le nom de Phidias était écrit sur la base de la Minerve (4). A la vérité, il l'était sous les pieds du Jupiter à Olympie ; mais, chez les Eléens, il régnait un usage contraire, comme en fait foi ce grand nombre de statues répandues dans l'Altis, et portant le nom de leurs auteurs. Cicéron, d'ailleurs, plus croyable sur le fait en question, avance formellement que Phidias plaça son portrait sur le bouclier de la déesse, n'ayant pas eu la liberté d'ins-

(1) Plut. in Pericl., tom. I, pag. 169. — (2) τὸ δὲ σχῆμα τῆς χειρὸς ἀνατεινούσης δόρυ, πρὸ τῆς ὄψεως τοῦ Περικλέους, πεποιημένον εὐμηχάνως οἷον ἐπικρύπτειν βούλεται τὴν ὁμοιότητα παραφαινομένην ἑκατέρωθεν. Plut. in Pericl., tom. I, pag. 169. — (3) Dion. Chrysost., Orat. 12, *au commencement*. — (4) Plutarch. in Pericl., tom. I, pag. 160.

crire son nom [1]. *Phidias sui similem speciem inclusit in clypeo Minervæ, cùm inscribere non liceret.* Ce portrait, ainsi que celui de Périclès, placés sur le bouclier, étaient donc une manière d'éluder la loi, ou de se soustraire à l'usage; et cela seul nous explique la dissimulation dont l'artiste avait cru devoir user. En même temps on voit que dans une démocratie, où le droit d'accuser était illimité, quant aux personnes et quant aux choses, la dénonciation dut trouver là plus d'une occasion de s'exercer.

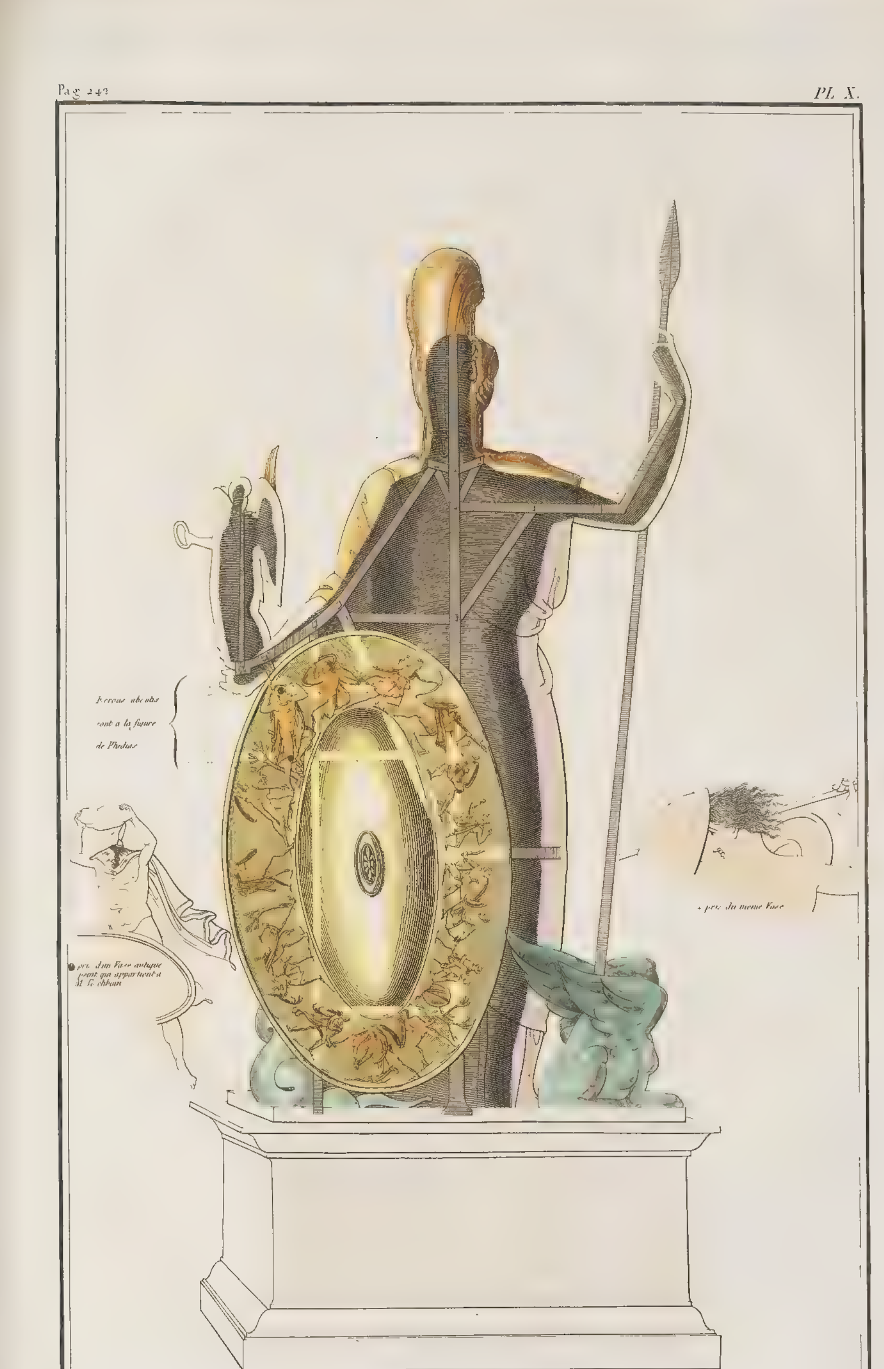
Il y avait à Athènes tant de motifs ou de prétextes à l'accusation d'impiété; on pouvait y regarder comme sacriléges tant d'actes qui changeaient de forme et de couleur au gré des passions du moment, que très-facilement l'application des deux portraits sur le bouclier de Minerve fut regardée comme une profanation de la sainteté de son image. Il paraît que l'accusateur Menon n'ayant pu réussir à atteindre Périclès dans la personne de Phidias, sous le rapport de dilapidation ou d'infidélité dans l'emploi de l'or de la statue [2], la faction ennemie de Périclès se rejeta sur le fait des deux portraits, et que cette accusation fit condamner Phidias à la prison, où ne il mourut pas, comme on l'a déja dit (Paragraphe V).

Je ne trouve aucun renseignement sur la matière dont étaient formés les bas-reliefs du bouclier. Furent-ils d'or ou simplement de bronze doré sur un fond de bronze? Il n'est point à présumer que ces objets aient fait partie des dépouilles que Lacharès enleva du temple de Minerve. Ce tyran, menacé d'être forcé dans la citadelle par Démétrius, fils d'Antigonus, qui d'abord avait favorisé sa domination, s'enfuit en emportant les boucliers d'or du temple (ce qui n'a aucun rapport avec le bouclier de Minerve), et aussi, dit Pausanias [3], les accessoires d'or de la déesse, περιαιρετὸν κόσμον. Lacharès ne jouit pas long-temps du fruit de son sacrilége. L'opinion qu'on avait de ses richesses le fit tuer par les Coronéens. Peut-être les Athéniens recouvrèrent-ils alors les ornements enlevés à la déesse, ou les firent-ils réparer; ce qui fut aisé à l'égard du Gorgonium. La chose n'eût pas été aussi facile pour les bas-reliefs du bouclier; ce qui porte à croire qu'ils n'étaient pas d'or. Au reste, plusieurs siècles après, les écrivains, dont j'ai déja invoqué le témoignage, et Pausanias, qui écrivait dans le second siècle de notre ère sous Hadrien, virent la statue de Minerve avec tous ses accompagnements et tous ses détails accessoires: de ce nombre était le dragon ou serpent.

La place que je lui ai donnée dans le dessin (Planche VIII), en le groupant avec la partie inférieure du bouclier, m'a paru être la seule qui pût convenir à la composition, lorsqu'on cherche à y faire entrer aussi un sphinx placé sous la lance de la déesse. Mon opinion toutefois est que ce sphinx est ici de trop, et que son existence dépend peut-être uniquement d'une erreur des copistes de Pline.

Pausanias place avec beaucoup plus de vraisemblance le serpent près de la lance, et nous le voyons ainsi dans la Minerve de Justiniani [4], καὶ πλησίον τοῦ δόρατος δράκων ἐστίν. Pausanias ne parlant pas d'un second sphinx, il est permis de croire que les copistes de Pline auront écrit *cuspide* pour *casside*. Dans ce cas, ce sphinx de bronze, qu'admiraient les connaisseurs, *periti mirantur.... et sub ipsâ.... æream sphingem*, aurait été le sphinx du casque placé sous l'aigrette.

(1) Cicer. Tuscul., lib. I, cap. 15. — (2) Plutarch., loc. citat. — (3) Pausan., lib. I, cap. 25. — (4) Galler Giustin., tom. I, Pl. III.


pris du meme Vase

Mais il n'y a lieu à aucun doute sur le serpent. Pline et Pausanias en parlent, et l'on peut joindre à leur témoignage celui de Plutarque, dans son Traité d'Isis et d'Osiris. A son avis, l'intention de Phidias, dans la réunion de ce symbole à la figure de la Vierge (ainsi appelait-on Minerve), avait été de signifier qu'il fallait donner des gardiens à la virginité (1). Pausanias ne prête point à ce serpent une signification aussi allégorique. Selon lui, c'était le symbole d'Erichthonius. Rien ne prouve mieux que, chez les anciens eux-mêmes, le sens d'un grand nombre de signes était resté ou devenu équivoque. Combien dès-lors ne sont pas hasardeuses aujourd'hui toutes ces explications dont le but est de soumettre à un système uniforme, des symboles qui jadis, ne procédant peut-être pas d'une source commune, ne tendaient pas non plus vers un point bien déterminé!

Nous ignorons de quelle matière fut le serpent dont il s'agit ici. M. de Caylus avance, sans que j'aie pu savoir d'après quelle autorité, qu'il était de bronze; ce qui lui donne lieu de s'écrier : *Quel alliage de couleurs et de matières! On a peine à concevoir leur agrément.* Pour moi, j'ai plus de peine encore à concevoir comment on peut se récrier contre l'alliance du bronze avec l'or dans une composition et un travail de ce genre, sur-tout lorsqu'il fut si facile de donner au premier de ces métaux des teintes en harmonie avec le reste de l'ensemble. Incontestablement Phidias exécuta en bronze quelques-uns de ses accessoires, soit par économie, soit en vue d'introduire quelques variétés de ton dans une si grande masse, soit même pour des raisons de contraste. Qui sait si ce n'était pas un petit artifice propre à faire mieux ressortir la richesse et l'éclat de l'or?

Je pense qu'un autre motif fit choisir le bronze pour la lance que la déesse appuyait, ou sur le sphinx ou sur le serpent. L'expérience avait appris que dans de pareils ouvrages l'or était exposé à toutes sortes de risques. Si, comme je le fais voir (Planches IX et X), la lance était un des supports du bras droit, il eût été fort imprudent d'employer un métal précieux à former une des pièces les plus nécessaires de cette construction. C'est en effet une chose indubitable que le bras droit, pour rester élevé, eût besoin d'une armature partant de l'arbre métallique situé dans l'intérieur du colosse, laquelle, en suivant la flexion du coude, trouvait un point d'appui perpendiculaire, ou à peu de chose près, dans la lance tenue par la main de Minerve. J'ai présenté, dans les Planches IX et X, un essai de toute cette armature intérieure, avec l'indication des détails relatifs à la figure du bouclier, et à la manière dont il avait pu correspondre au mécanisme général de l'ensemble.

La Planche X fait voir, par des lignes ponctuées qui aboutissent à la figure de vieillard, sous laquelle Phidias s'était représenté, comment on peut supposer que cette figure servait de clef par plusieurs écrous, aux barres de métal qui formaient le support du bras et de la Victoire. Quant à la figure présumée être celle de Périclès, quoique sur le vase peint, elle semble se cacher sous le bouclier, tandis que Plutarque parle de la lance qui, sans doute passant sur le visage, rompait par une espèce de diversion l'effet de la ressemblance, il suffirait, pour la parfaite conformité, de retourner le contour de la figure, et alors la lance passerait directement sur le milieu du visage.

(1) Plut. de Isid. et Osirid., *in fine*. — (2) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr., tom. XXV, pag. 329.

PARAGRAPHE VIII.

Continuation du même sujet. — De la chaussure de la Minerve du Parthénon. — Des bas-reliefs sculptés sur ses semelles. — Objections faites contre ces détails d'ornement. — Réponse à ces objections.

Nous devons à Pline la notion d'une particularité qui se rapporte à l'habillement et à la décoration de la Minerve du Parthénon; et nous la lui devons, parce que, ainsi qu'on l'a déja remarqué, l'intention de cet écrivain fut, non de décrire la statue, mais d'en parcourir les accessoires, et de relever le talent de Phidias pour les petites choses, après que tant d'autres avaient vanté sa supériorité dans les grandes. *Ut noscatur æqualem magnificentiam fuisse et in parvis* (1).

Phidias avait en effet représenté, sur les semelles de Minerve, le combat des Lapithes et des Centaures. *In soleis Lapitharum et Centaurorum dimicationem* (2). Comme le mot *solea* peut signifier aussi bien la chaussure entière que la semelle, on pourrait soupçonner que les figures étaient sculptées, non sur l'épaisseur de la semelle, mais sur cette partie de la chaussure qui couvrait quelquefois le dessus du pied. (Il y a effectivement dans l'antique des exemples d'ornements ainsi placés.) Deux observations feront disparaître tout doute à cet égard. La première est que *solea* ne signifie la chaussure prise en entier, que lorsque celle-ci se compose uniquement d'une semelle attachée par de simples courroies. Or, dans ce cas, il ne saurait y avoir lieu à l'hypothèse dont j'ai parlé. La seconde observation est que, quand bien même le double emploi du mot, rendrait cette supposition admissible, la dimension seule du monument la repousserait. Vu la hauteur de la base, les figures, supposées brodées sur la partie supérieure de la chaussure de Minerve, n'auraient pu être aperçues par le spectateur. La seule considération du point de vue démontre donc que la position des figures ne fut pas horizontale, mais verticale.

Quant à leur dimension, il ne faut pas la croire aussi petite qu'on se l'imagine, lorsqu'on ignore les variétés de la chaussure des anciens. Je n'ai pas le dessein d'entrer ici dans l'examen que comporterait cette partie du costume antique (3). La seule particularité qu'il me faut faire connaître, est celle qui regarde la hauteur des semelles. Or, il est certain qu'entre leurs diverses espèces, il y en avait une qu'on appelait *Tyrrhénienne*. La semelle de ce nom se composait de plusieurs morceaux de liége cousus l'un sur l'autre; ce qui lui donnait une très-grande épaisseur, et la matière tout-à-la-fois légère et flexible en rendait l'usage fort commode. C'est ainsi qu'était fait le cothurne des acteurs; et telle est fréquemment, dans la sculpture antique, la chaussure de la muse tragique. L'épaisseur de la semelle est un des principaux indices qui ont déterminé M. Visconti à reconnaître Melpomène dans cette statue, que jusqu'alors la plupart des antiquaires avaient nommée la Junon du Capitole. Quatre traits tracés dans la hauteur de cette semelle, montrent qu'elle était formée de cinq morceaux.

(1) Plin., lib. XXXVI, c. 5. — (2) Plin., *ibid.* — (3) *Voy.* Dissert. de M. Boettiger, *sur les souliers à échasse.*

Ce peu de notions suffirait pour rendre très-probable que telle fut l'espèce de chaussure et de semelle de la Minerve du Parthénon; mais Pollux nous a transmis un renseignement décisif sur l'identité de la chaussure tyrrhénienne, et de celle que Phidias avait donnée à sa statue. « La chaussure tyrrhénienne, dit-il (1), avait une semelle de quatre « doigts de haut, et des courroies dorées. C'était une sandale, comme celle que Phidias « donna à Minerve. » ὑπόδησε δὲ αὐτὸ Φειδίας τὴν Ἀθήναν. Cette chaussure était donc du genre de celles que l'on appelait *sandalium* (c'est-à-dire que la semelle tenait au pied par des courroies), et non du genre des souliers qui couvraient le dessus du pied. Ainsi les figures de bas-relief ne purent exister que sur l'épaisseur de la semelle.

Il s'agit maintenant d'en supputer la hauteur. Celle de la semelle tyrrhénienne, selon Pollux, était de quatre doigts, c'est-à-dire, 2 pouces et demi. S'il fallait argumenter à toute rigueur de cette mesure, et la multiplier par 6, selon l'échelle de proportion du colosse, on trouverait que les semelles auraient eu 15 pouces de haut, dimension qui peut paraître trop forte. Mais l'artiste fut maître de la réduire selon les convenances de son ensemble, comme nous le prouvent plusieurs exemples. Toutefois ce calcul approximatif suffit pour faire voir que l'espace occupé par le combat des Centaures et des Lapithes put contenir des figures de 8 à 10 pouces de proportion, et même plus, lorsque leurs attitudes s'éloignaient de la ligne droite. Or, cette proportion fut plus que suffisante pour que le spectateur ait pu non-seulement les voir, mais en jouir sans peine de la distance d'où il était tenu de les considérer : car ces légers détails, sur lesquels on a tant multiplié les censures, ne devaient être saisis par la vue qu'à mesure qu'on approchait du colosse, et précisément alors que l'œil cessait d'en pouvoir embrasser l'ensemble.

Je ne dirai pas ici combien de reproches les critiques et les écrivains modernes ont faits à ces ornements en petit, que Phidias avait multipliés dans sa Minerve du Parthénon, et que Pline avait choisis précisément pour en faire le sujet de ses éloges. Quelques-uns de ces reproches embrassant le genre même de la statuaire en or et ivoire, seront discutés à la fin de la cinquième Partie de cet ouvrage. Mais je ne puis placer en un lieu plus convenable les objections répétées tant de fois contre les détails accessoires dont il s'agit, et les réponses principales que l'on me semble fort en droit d'y faire.

A entendre les critiques dont je parle, on dirait que tous ces petits sujets de bas-relief et d'ornement, répartis sur les divers accessoires des colosses d'or et d'ivoire, y étaient des objets capables de faire diversion à l'impression générale qu'on devait recevoir de l'ensemble du monument, ou qu'ils y devenaient inutiles, et par conséquent vicieux, dès que l'œil ne pouvait les discerner du même point de vue, et de la distance d'où l'ensemble du colosse devait être considéré.

« Je pense (dit M. de Caylus (2)), sans parler de l'intérieur du bouclier, dont je laisse à « juger, pour la possibilité du coup-d'œil, que ces beaux détails étaient en pure perte; car « il est constant qu'il n'aurait pas été possible de les distinguer, quand même la figure « aurait été de grandeur naturelle. Mais quoique le bouclier pût avoir 10 pieds de dia- « mètre, on ne pouvait examiner ses ornements d'assez près, en quelque endroit qu'il « ait été placé, pour en juger sainement sur une figure d'environ 40 pieds de proportion.....

(1) Poll Onomast., lib. VII, cap. 22, au mot Τυῤῥηνικά. — (2) Mém. de l'Acad. des Insc. et Bell. Lett., t. XXV. *sur la Sculpture et les Sculpteurs anciens selon Pline*, pag. 318.

« Cette figure, pour être aussi belle que toute l'antiquité l'a déclaré, devait être entendue « et formée de grandes masses, et ces masses devaient nécessairement absorber un aussi « grand nombre de petits détails. »

M. Falconet a reproduit ces observations critiques de plus d'une manière, et M. Heyne les a appuyées lui-même dans sa Dissertation sur les époques de l'Art chez Pline. Il regrette que cet écrivain ne nous ait pas fait connaître l'ensemble de la Minerve du Parthénon, et se soit arrêté *à ce qui était plutôt défectueux,* dit-il, *dans ce grand ouvrage*(1)..... *Alle die Künsteleyen, welche entweder ohne wirkung, in betrachtung der grösse der Göttin, oder der wirkung des ganzen nachtheilig seyn mussten. Und hier lässt sich der strengen beurtheilung des Hrn. Falconets nicht viel entgegen setzen.*

Ces jugements proviennent de ce que, d'une part, on apprécie des monuments dont on n'a point l'idée exacte, et, de l'autre, qu'on leur applique, ou nos règles de goût, ou la manière de voir d'un autre genre de sculpture et d'ouvrages.

Voilà ce qu'a fait M. de Caylus, en parlant *de masses qui devaient absorber des détails.* Ces idées sont prises de la sculpture moderne, qui les avait empruntées à la peinture *à grande machine,* ou de décoration, c'est-à-dire à la théorie de l'effet pittoresque. Ne dirait-on pas que la Minerve du Parthénon était placée à une telle distance du spectateur, que tous les détails de ses ornements étaient en pure perte. Mais ce fut précisément le contraire. Je ne pense pas qu'il y ait eu plus de 70 pieds entre le colosse, et le point le plus éloigné d'où le spectateur pouvait le voir. A cette distance, sans doute les petits objets échappaient à sa vue; mais à mesure qu'il approchait de la statue, il perdait l'effet du tout, et jouissait de celui des parties. M. de Caylus se trompe, quand il prétend que le bouclier, *en quelque endroit qu'il ait été placé,* se trouvait trop loin de l'œil pour qu'*on pût en examiner les ornements.* Le bouclier, comme on l'a prouvé, posait à terre, et par conséquent n'était pas à plus de 12 pieds du sol. Les figures de ses bas-reliefs devaient avoir 2 à 3 pieds de proportion. Qui pouvait donc empêcher qu'on ne les vît distinctement? Celles-là même qui sur les semelles n'avaient probablement que 8 à 10 pouces, se trouvaient au plus à 4 ou 5 pieds de l'œil du spectateur, et ne pouvaient lui échapper.

Quel tort ensuite l'ensemble et les détails pouvaient-ils se faire réciproquement? Du point de distance d'où l'œil pouvait embrasser la totalité de la composition, les détails diminuaient trop pour être aperçus dans leur entier. Cela étant, ils ne pouvaient en rien faire diversion à l'effet du tout. Mais, lorsqu'approchant du colosse, le spectateur perdait, par la proximité même, la faculté d'en embrasser l'ensemble, on ne conçoit pas davantage comment eût pu nuire au plaisir et à l'effet des détails, cette impression générale dont on ne pouvait plus être affecté.

Les ouvrages de sculpture, sur-tout du genre dont il s'agit, ont un rapport très-sensible avec ceux de l'architecture. Dans un édifice, on ne saurait apercevoir de loin les ornements dont tous ses membres sont en quelque sorte brodés. La nature des choses le veut ainsi. Il y a un point de vue pour le tout, et ensuite autant de points de vue que de parties renfermées dans ce tout. Trouver mauvais qu'il y ait des détails qui ne puissent être saisis avec tout le monument, d'un seul et même point de distance, c'est accuser la

(1) Samml. Antiq. Aufsaetz. erst. stück, s. 229.

conformation de nos sens, c'est blâmer l'art de procéder dans ses ouvrages comme la nature procède dans les siens. Ainsi le statuaire ne peut pas plus que l'architecte faire apprécier du même point, l'effet de la masse entière d'un colosse, et celui de ses détails d'ornement. Rejeter un de ces effets, parce que tous les deux ne peuvent se produire à-la-fois, est un système sans raison; les vouloir tous deux ensemble, serait une prétention contre nature : par conséquent on doit dire que, comme cette réunion d'effets est impossible, le défaut dont on se plaint est imaginaire.

Après avoir examiné la question sous son rapport théorique, il resterait à montrer encore que ces raisons de goût, qui sont aujourd'hui celles auxquelles on a l'habitude de tout subordonner en fait d'art, ne furent autrefois sur l'objet dont il s'agit, ni les seules, ni les plus déterminantes. Si les arts d'imitation surent s'affranchir en Grèce des chaînes de la routine religieuse, la religion ne leur en imposa pas moins l'obligation de la servir. La sculpture cessa bien d'être écriture, mais ce fut à condition de remplacer le signe des objets par leurs images allégoriques : elle se trouva donc assujétie à remplir plus d'une sorte de fonction religieuse, et la plus importante en ce genre était peut-être de devenir l'interprète de toutes les sortes de croyances sacrées, ou de traditions théogoniques. Un ouvrage tel que la Minerve du Parthénon devait offrir au spectateur, non pas seulement ce que nous en exigerions aujourd'hui, je veux dire un ensemble de rapports capables de plaire au goût, mais un ensemble de faits mythologiques propres à graver dans l'esprit l'histoire des dieux.

Tels étaient, par le genre de leur sculpture et la nature de leur composition, les grands ouvrages de la statuaire chryséléphantine, ouvrages qui, après avoir tenu le premier rang jadis dans l'opinion des Grecs, n'ont pu jusqu'ici occuper la moindre place dans l'imagination des modernes. Car, comme on l'a dit (1), les médiocres restes que nous possédons de la sculpture en marbre des anciens, sont à peine capables de retracer quelques idées ou quelques souvenirs de cette manière d'employer les ouvrages de l'art.

Si pourtant il est naturel de supposer que plus d'une figure en marbre fut jadis la répétition de plus d'une statue d'or et d'ivoire; et si, comme je l'ai remarqué (*voyez* Paragr. IV), cette origine se présume d'après le caractère de la composition, et ce goût de détails qui fut propre à la toreutique, je soupçonne qu'on pourrait encore faire l'application de ce genre de conjecture à la Minerve en marbre de Dresde, que j'ai rangée (Pl. I, fig. 7) parmi les figures supposées de l'école d'Égine. Cette Minerve a une particularité tout-à-fait analogue à l'usage auquel les statues étaient souvent assujéties. Sa draperie supérieure, ajustée selon le genre que j'ai décrit (Partie I, paragr. IV), présente, dans sa chûte perpendiculaire, un pli fort large, dont la surface est divisée en onze compartiments carrés longs, où l'artiste a sculpté en bas-reliefs les combats des Dieux contre les Géants. Le savant commentateur de cette statue (2) suppose que ces sujets sont figurés sur le vêtement de Minerve, en commémoration du célèbre péplos, qu'on portait dans la fête des Panathénées, et sur lequel on avait autrefois représenté le même combat; il va jusqu'à croire que Minerve est vêtue ici de ce péplos même. Rien sans doute n'est mieux imaginé, bien qu'on soit libre encore de croire que le sculpteur de cette statue, dont le style se dénote comme étant du siècle qui précéda Phidias, n'avait fait que suivre une

1) Disc. prélim. — (2) Augusteum Dresden's, pag. 72, 73 et suiv

pratique très-habituelle et très-ancienne, celle qui consistait à écrire sur les images des dieux leurs traditions mythologiques. A mesure que l'imitation se perfectionna, cette sorte d'écriture vit aussi améliorer ses caractères et leur disposition. Phidias eut l'avantage de contribuer au plus haut point à reproduire, sous des formes plus parfaites, les éléments de ce langage mystique. Ses ouvrages en cela servirent puissamment la religion. L'on pourrait dire que, selon l'esprit des Grecs et de leur culte, une statue comme celle du Parthénon, était ce qu'aurait été dans certains temps chez nous (où les livres ont acquis un empire d'un autre genre) quelque nouveau traité de théologie, de dogme ou d'histoire sainte.

C'est ce que présentait effectivement, si l'on peut s'en permettre la comparaison, l'ensemble des sujets exécutés par Phidias, sur le piédestal de sa Minerve, ouvrage aussi varié qu'étendu, et dont il me reste à parler.

PARAGRAPHE IX.

Continuation et fin du même sujet. — Du piédestal de la statue, et des bas-reliefs dont il était orné.

Les règles d'après lesquelles on juge les ouvrages de l'art doivent ressembler aux principes qui donnent naissance à ces ouvrages. Quand ceux-ci manquent d'un but utile, quand ils se font pour le seul plaisir, ou, comme on le dit, *dans la seule vue de l'art,* il se forme aussi des critiques qui établissent une manière de les apprécier par ce qu'on appelle *les seuls yeux du goût.* Mais cette façon de juger n'est guère applicable aux ouvrages créés dans un autre ordre de convenances, et pour un objet important et utile. N'y aurait-il pas entre ces deux sortes d'ouvrages la même différence qu'entre les discours de l'orateur et ceux du rhéteur? Ce dernier, libre aussi de toute gêne, fait tout pour l'art et par l'art. Cependant il n'y a pas d'effet plus constant que celui de la prompte lassitude que ces productions nous causent. C'est qu'il est également dans notre nature, et de chercher ce qui plaît, et de vouloir que ce qui plaît soit utile. Je laisse à rachever ce parallèle, me réservant toutefois de faire comprendre par-là, que la sculpture autrefois ayant eu non-seulement à plaire, mais à être utile, on en juge mal aujourd'hui, si l'on ne porte à ce jugement que la partie de notre goût qui demande uniquement le plaisir aux ouvrages de l'art. Ainsi l'idée de couvrir de figures en bas-relief tous les accessoires de la Minerve du Parthénon, et jusqu'au piédestal de ce colosse, cette idée, dis-je, ne doit être appréciée que selon les convenances auxquelles j'ai dit qu'un pareil monument fut jadis assujéti.

On peut conclure d'un passage du rhéteur Thémistius (1), que les bas-reliefs et la décoration de ce piédestal occupèrent long-temps Phidias. « Quoique cet artiste, dit-il, eût « une grande habileté dans l'art de représenter avec l'or et l'ivoire les figures des hommes « et des dieux, cependant il avait besoin de beaucoup de temps et de loisir pour terminer

(1) Themistii Orat. 25, *de dicendo ex tempore.* Au commencement.

« ces ouvrages. On dit en effet que, dans l'exécution de sa Minerve, il employa un assez « long espace de temps aux travaux du piédestal de la déesse, εἰς τὴν κρηπῖδα τῆς Θεοῦ. »

Rien de plus facile à croire, si l'on réfléchit à la dimension qu'avait ce piédestal, par conséquent à l'étendue des superficies qui furent couvertes de figures, et au nombre considérable de sujets en bas-relief répartis sur ces surfaces : toutes choses qui se concluent naturellement des mesures du monument et de la notice de Pline, toute abrégée qu'elle est.

« Sur la base, dit-il, est gravé ce que Phidias a appelé la naissance de Pandore. On y « voit la génération de vingt divinités. » *In basi autem quod cælatum est Pandoras Genesin appellavit. Ibi dii sunt viginti numero nascentes* (1).

C'est ici que doit se reproduire la réfutation du sentiment de quelques critiques (2) sur la Victoire dont Pline a parlé (sentiment déja combattu au paragraphe VI). Sans doute il est possible qu'il y ait eu une Victoire au nombre des vingt dieux du piédestal. Mais, outre les raisons déja données, il me semble que ce sentiment a contre lui deux invraisemblances. La première serait que Pline, dans sa mention exacte, quoique très-succincte, de tous les objets accessoires du colosse, eût négligé de citer un des plus saillants, pour s'occuper d'une figure de bas-relief, confondue avec une multitude d'autres. La seconde invraisemblance me paraît être, que cette Victoire supposée, faisant partie des bas-reliefs du piédestal, ait été une des choses les plus admirables de tout cet ensemble, et l'ait été plus que la Victoire de 6 pieds de haut portée par la déesse.

Mais j'arrive au point le plus important, qui est l'opinion de M. Heyne sur ce piédestal. Selon le savant critique, il n'y aurait eu d'autre sujet représenté que la naissance de la seule *Pandora*, quoique les paroles de Pline, en désignant ce sujet dont Pausanias a fait aussi mention (3), nous donnent l'idée d'un motif bien plus étendu, et qui devait renfermer un grand nombre de compositions, savoir, la génération de vingt divinités.

Ce qui paraît avoir engagé M. Heyne à repousser le sens offert par le texte de Pline, c'est l'idée qu'il s'est formée de la manière dont pouvaient être représentés ces sujets. « Vingt « divinités, s'écrie-t-il, y étaient figurées au moment de leur naissance ! Quelle idée se faire « d'un pareil sujet ? Les dieux étaient-ils là sous la forme d'enfants nouveaux-nés, ou leurs « mères étaient-elles représentées dans l'accouchement ? C'eût été, d'une manière comme « d'une autre, un motif fort bizarre et bien uniforme (4). » En conséquence M. Heyne ne doute pas qu'il ne faille supprimer du texte de Pline, le mot *nascentes*, comme étant une intercalation de quelque glossaire ignorant. Selon lui, les vingt divinités ne devaient paraître dans cette composition que comme assistant à la naissance, ou concourant à la formation de Pandore. Je ne reproduirai point ici une autre opinion que le même critique avance ailleurs sur ces vingt dieux, et d'après laquelle ils auraient été placés comme autant de statues debout sur la base, *insistebant undique basi* (5). Cette dernière hypothèse se réfute d'elle-même. Je trouve dans Stuart (6) une correction du passage de Pline en faveur de l'opinion de M. Heyne. Il propose, au lieu de *ibi dii sunt viginti* (ou) *triginta numero nascentes*, de lire *ibi dii sunt porrigentes munera nascenti.*

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 5. — (2) M. Heyne, de Caylus, Falconet, etc. — (3) Pausan., lib. I, cap. 24. — (4) Samml. Antiquar. Aufs., Part. I, p. 229, 230. — (5) Nov. Comment., Part. II, p. 109. — (6) The Antiquit. of. Athens., tom. II, chap. 1, *en note*, pag. 4

Je doute qu'on doive se permettre de changer ici le texte de Pline, et de supprimer le mot *nascentes*, sur-tout par les raisons qu'a produites M. Heyne. Sans aucun doute le sujet général du piédestal aurait pu être la création de Pandore, telle qu'Hésiode l'a décrite (1). Les dieux alors auraient été là comme assistants. Le texte de Pline, *Quod cœlatum est Pandoras Genesin appellavit*, semble à la vérité, par la position des mots, indiquer que la naissance de Pandore fut, non un des sujets, mais bien le sujet général du piédestal. Toutefois il me semble que ce ne fut ni l'un ni l'autre. Si tel était le motif unique de cette composition, pourquoi Pline dirait-il que Phidias l'appela la naissance de Pandore? Ce sujet fort connu eût été cela, et reconnu pour tel, sans avoir eu besoin que l'artiste lui donnât un nom. De ce que Phidias l'appela *Pandoras Genesin*, il faut, ce me semble, conclure que ce n'était pas le sujet si connu de Pandore, mais bien un autre, auquel il aurait appliqué ce nom. *Pandora* signifie *tous les biens, tous les dons*. On appelait ainsi la terre, comme étant la source de tout bien et de toute richesse. Il me paraît dès-lors qu'en représentant sur son piédestal la génération de tous les dieux, qui, chacun dans leur ressort, avaient la direction de quelqu'un des biens de la vie humaine, Phidias a pu appeler collectivement sa composition, la génération de *Pandora*, ou de tous les biens figurés par les dieux qui leur correspondaient, selon les idées théologiques d'alors.

Quant à cette naissance ou génération de vingt divinités, en y comprenant même, si l'on veut, celle de Pandore, on se figure aisément, pour peu qu'on connaisse l'antique, comment la sculpture devait traiter ces sujets, sans faire voir *des enfants au maillot ou leurs mères dans l'accouchement;* ce qui, on l'avouera avec M. Heyne, eût été *fort bizarre et bien uniforme*. Je pense au contraire qu'il n'y eut point de motifs de bas-reliefs plus favorables à l'art, plus féconds en variétés d'invention. Sans citer, à l'appui de ce que j'avance, un grand nombre de compositions antiques, où se rencontrent de semblables motifs, il suffira de les rappeler à la mémoire. Les idées que retracent à l'esprit, soit la naissance de Minerve, de Vénus, de Bacchus, soit celle de Diane, d'Apollon, ou de l'Amour, ces idées, dis-je, font assez comprendre sous combien de formes dramatiques, allégoriques, et toutes ingénieuses, la main de l'artiste savait reproduire les faits imaginaires dont se composait la théogonie des Grecs. On peut donc affirmer, ou que Phidias fit exprès choix de ces sortes de sujets, ou que, si on les lui commanda, jamais plus heureuses inventions ne furent suggérées au talent de l'artiste. D'où je conclurai que si, pour réformer le texte de Pline, il n'y avait ici d'autre raison que *la bizarrerie* ou *l'uniformité* des sujets, jamais on n'aurait fait une correction avec moins de nécessité.

Thémistius nous a dit que Phidias avait dû employer un long espace de temps à l'exécution du piédestal de sa Minerve. Pline le donne bien aussi à entendre dans le peu de mots de sa notice; car c'est par le nombre des choses qui y sont renfermées qu'on doit la juger. Il est probable que les *viginti dii nascentes* auront fourni au statuaire le motif de plus de cent figures. On va voir que ce nombre est très d'accord avec la dimension des différentes surfaces de la base.

Son élévation résulte nécessairement des deux données qui nous sont connues; savoir, celle de la hauteur du temple, et celle de la hauteur de la statue. Or, nous avons déja vu qu'il ne pouvait rester qu'une dixaine de pieds pour le piédestal, proportion par-

(1) Hésiod., Ἔργ. καὶ ἡμ., vers. 81

faitement d'accord avec la méthode suivie par les anciens dans le rapport des statues avec leurs bases, et très-conforme encore au système du genre colossal dont on a parlé (Partie III, paragraphe IX).

Si l'on jette un coup-d'œil sur le dessin (*voyez* Planche VIII), on verra que j'ai pris à-peu-près six de ces dix pieds pour les bas-reliefs, laissant les quatre pieds restants pour les profils du socle et de la corniche.

Il me faut maintenant justifier la disposition des bas-reliefs rangés sur deux lignes l'une au-dessus de l'autre. Une fois qu'on accorde le nombre des sujets indiqués par Pline, on doit admettre aussi que chacun de ces sujets, soit dans l'esprit de la chose, soit dans le goût de la sculpture antique, dut exiger au moins quatre ou cinq figures. Mais, à quelque degré qu'on veuille diminuer dans chaque sujet la quantité des personnages, il ne sera jamais possible de les réduire à une seule rangée, sur un champ de 6 pieds de haut, en supposant que ces figures occupent tout l'espace en hauteur. Comme elles auraient augmenté de largeur en raison de leur hauteur supposée de 5 à 6 pieds, on n'aurait pu en placer que 7 ou 8 sur chaque champ; ce qui donne un nombre tout-à-fait insuffisant pour la nature de ces compositions.

Dès qu'une seule rangée de figures ne s'accorde point avec les nombreux sujets qu'exige la génération de vingt divinités, on se trouve naturellement conduit à diviser les champs ou les surfaces de la base en deux zones; ce qui, diminuant de plus de moitié la dimension des figures, tend à les multiplier au quadruple. Les deux grands côtés auront pu ainsi très-facilement, sur une surface de 6 pieds en hauteur, et de 16 à 17 en longueur, admettre chacun trente personnages; de sorte que, si l'on en accorde vingt à chacun des petits côtés, ont trouvera les cent figures dont j'ai parlé.

On peut encore faire autrement la même épreuve, c'est-à-dire par la supputation des vingt sujets, et l'on obtiendra un résultat semblable. Trois des sujets auraient été compris dans chaque rangée des deux grandes surfaces, et deux dans celles des petits côtés; ce qui donnerait douze sujets pour les grands côtés, huit pour les petits; en tout, vingt sujets. *Dii sunt viginti numero nascentes.* Quant à cette répartition de bas-reliefs en rangées horizontales l'une au-dessus de l'autre, j'en citerais, s'il le fallait, un grand nombre d'exemples dans les monuments antiques.

Nous n'avons aucun renseignement sur la matière dont furent faits les bas-reliefs du piédestal. On ne les a figurés en or sur la Planche VIII, que pour se conformer au goût de tout l'ensemble.

PARAGRAPHE X.

Sur d'autres monuments de la statuaire chryséléphantine, faits par les élèves de Phidias ou par ses contemporains.

La période d'art que nous parcourons, et que nous avons appelée du nom même de Phidias, se trouve presque toute remplie par les nombreux ouvrages de ce fécond artiste. Il paraît qu'il fut chargé des plus grandes entreprises de son temps, et que, soit par ses

propres travaux, soit par ceux de ses élèves, il occupa presque à lui seul l'attention de son siècle. Ce dernier mot peut se prendre à-peu-près littéralement; car tout donne à penser que Phidias parcourut une très-longue carrière.

Nous avons vu que sur le bouclier de la Minerve du Parthénon, qui fut terminée l'an 2 de la 85e olympiade, ce statuaire s'était représenté sous la forme d'un vieillard chauve. Cela fait soupçonner qu'il devait avoir près de soixante ans, lorsqu'il acheva cette statue, avant de passer en Élide, où il termina par une nouvelle suite d'ouvrages, la dernière partie de sa vie.

Il me semble qu'elle peut se diviser en trois temps : 1° celui qui s'écoula depuis la bataille de Marathon jusqu'après la seconde invasion des Perses, espace d'environ douze à quinze ans, pendant lequel il aurait fait, avec le marbre destiné par les Perses à ériger le trophée de leur victoire, sa Némesis de Rhamnus, et probablement aussi les treize statues de Delphes, produit de la dîme du butin de Marathon. On peut supposer que la seconde époque de l'histoire de cet artiste commence après la dernière expulsion des Perses, vers la 77e olympiade, époque à laquelle il pouvait avoir trente ans. C'est pendant le cours d'années qui s'étend depuis la 77e jusqu'à la 85e olympiade, que Phidias doit avoir fait la Minerve de Pellène en or et ivoire, la Minerve de Platée en bois doré et en marbre pentélique; à Athènes, la Minerve Poliade en bronze de l'Acropolis, la Minerve Lemnienne qui passait pour être sa plus belle, l'Apollon en bronze de la citadelle d'Athènes, la Vénus Uranie dans le temple de ce nom, sa statue de la Mère des Dieux dans le Metroum du Céramique; si l'on en croit Plutarque, une Minerve Hygia en bronze sur un trône d'or. De la 83e olympiade à la seconde année de la 85e, Phidias exécuta la Minerve du Parthénon. Ici commencerait la troisième époque de sa vie. Après avoir quitté Athènes pour se soustraire aux poursuites politiques des ennemis de Périclès, il passa en Elide, où il fit la statue de Pantarcès en bronze, la Vénus céleste en or et ivoire, la Minerve Ergané du temple de la citadelle d'Elis, en or et ivoire; enfin, la statue et le trône de Jupiter à Olympie, en or et ivoire. Ces derniers travaux, faits en Élide, durent prendre à-peu-près quinze à vingt années; d'où l'on peut inférer que Phidias vécut au moins quatre-vingts ans.

Quant à ce grand nombre d'ouvrages en or et ivoire, la plupart d'une grandeur très-colossale, il n'y a que l'analyse et la connaissance des procédés de ce genre de sculpture, qui puissent bien expliquer comment le même homme fut capable de les exécuter en si peu de temps. Je renvoie le lecteur à la sixième Partie de cet ouvrage, où il verra qu'aucun genre de sculpture ne donnant lieu à une plus grande division de travail, le même artiste, après avoir fait ses modèles, pouvait accélérer à son gré leur exécution en multipliant les ouvriers, et conduire à-la-fois plusieurs de ces travaux.

Il faut encore mettre au nombre des monuments d'or et d'ivoire auxquels Phidias, selon le récit de Pausanias, avait coopéré, le Jupiter de Mégare par Théocosme, citoyen de cette ville, συνεργάσασθαι δὲ οἱ Φειδίαν (1). Nous ignorons quelle part Phidias eut dans ce travail. Probablement Théocosme était un de ses élèves, et, comme tel, il devait terminer l'ouvrage sous sa direction, ou peut-être encore ne devait-il faire autre chose qu'exécuter l'ensemble dont Phidias avait donné la composition. On croirait que le Jupiter de Mégare fut comme la première pensée de celui d'Olympie; et nous ferons observer à l'article des

(1) Pausan., lib. I, cap. 40.

trônes (*voy.* Partie V, paragr. Ier), qu'il y eut entre les deux compositions des rapports très-remarquables.

Les Mégariens doivent avoir entrepris cet ouvrage dans le même temps que les Athéniens embellissaient sous Périclès leur ville et leur citadelle. C'était alors, comme on l'a dit, un concert d'émulation et d'efforts entre les villes de la Grèce. Tout porte à croire que l'*Olympieium* de Mégare, καλουμένον Ὀλυμπιεῖον (1), fut rebâti à cette époque. Pausanias en parle comme d'un grand temple avec une enceinte, et il ajoute que ce monument était digne d'admiration. La rivalité qui existait entre Mégare et Athènes, produisit sans doute ces travaux contemporains; et plus d'une circonstance fait présumer que le Jupiter de Mégare, destiné à être terminé en or et en ivoire, fut une statue très-colossale. On le conclut facilement de cela seul qu'il ne fut pas achevé en ivoire. Nous apprenons en effet de Pausanias que la guerre du Péloponèse, et particulièrement l'état de détresse où les Athéniens réduisirent Mégare dès le commencement de cette guerre, suspendirent les travaux commencés, et en empêchèrent l'achèvement. Or, cela même indique qu'il s'agissait d'une dépense considérable.

La tête seule du Jupiter fut terminée en ivoire, on fit le corps de terre et de gypse: c'est-à-dire que la masse ou le noyau fut composée de terre cuite, sur laquelle Théocosme aura établi un enduit probablement de la même manière que se font, en Italie sur-tout, ces stucs qui imitent le poli et la finesse des marbres. Comme un tel enduit est sujet à jaunir, il est probable que, quand même on n'eût pas cherché à produire cette teinte, le temps seul aurait donné à l'ouvrage un ton fort approchant de celui de l'ivoire.

La notice de Pausanias sur le Jupiter de Mégare nous a révélé une particularité relative à la fabrication de la statuaire en or et ivoire: c'est que cette sculpture s'établissait sur une ame de bois (*voy.* Partie VI). Dans l'opistodome du temple, on conservait les bois à demi-façonnés, ξύλα ἡμίεργα, qui devaient servir à la statue du Dieu, τὸ ἄγαλμα ἐκτελέσειν τοῦ Διός, et que Théocosme, dit Pausanias, devait revêtir d'or et d'ivoire. Ces paroles font présumer que la partie drapée de la statue fut aussi de terre cuite et de stuc doré. Le trône seul aura été terminé, du moins quant aux parties principales de sa composition. Dès qu'il n'y eut plus lieu à employer l'or et l'ivoire, les morceaux de bois destinés à être le soutien de ces matières, ne durent plus être d'aucun usage, et voilà pourquoi ils étaient restés sans emploi dans l'opistodome.

Nous avons dit que l'accusation intentée à Phidias par la faction opposée à Périclès, avait dû dater de la seconde année de la 85e olympiade, et que la guerre du Péloponèse, à proprement parler, date de la première année de la 87e. Mais cet espace de temps est rempli, comme on le voit dans Thucydide, par quatre ou cinq années d'hostilités indirectes au sujet de l'affaire de Corcyre et de Corinthe; hostilités qui, ainsi que le décret d'interdiction contre Mégare, furent la cause immédiate de la guerre. Par conséquent c'est à l'époque où Phidias quitta l'Attique pour se retirer en Elide, que correspond aussi cet état de guerre qui enleva aux Mégariens les ressources destinées à terminer leur Jupiter Olympien; et peut-être Phidias porta-t-il à Olympie l'ensemble du projet manqué à Mégare.

Dans l'ordre des temps, c'est à l'époque où nous sommes qu'il faut rapporter un ouvrage sans doute du même genre, et qui fut exécuté pour le temple de Jupiter Olympien à

(1) Pausan., lib. I, cap. 40

Syracuse. Je veux parler de cette statue que Denis-le-Tyran dépouilla ironiquement de sa draperie d'or, pour lui en substituer une de laine (*voy.* Partie I, paragr. II). Il y a sur cet objet dans Cicéron deux méprises que Valère Maxime a fait disparaître. Cicéron, comme on l'a déja dit, s'est trompé en faisant commettre ce vol à Olympie par Denis-le-Tyran, qui, selon lui, aurait abordé exprès pour cela au Péloponèse (1). Ceci est dû sans doute à la confusion produite par le nom d'Olympien. Mais l'autre erreur, qui dénonce et sert tout-à-la-fois à rectifier la première, consiste en ce que Gélon aurait fait faire cette draperie du butin pris sur les Carthaginois. Or, il n'y a et il ne peut y avoir aucun rapport entre la guerre des Carthaginois, Gélon, et le Jupiter d'Olympie, qui doit avoir été fait des dépouilles de la guerre de Pise. Valère Maxime, en racontant le même trait d'impiété de Denis, ne parle ni d'Olympie, ni du Péloponèse, ni de Gélon (2). « Il enleva, dit-il, à Jupiter Olympien le manteau d'or d'un très-grand poids, dont le « tyran Hiéron l'avait orné, et qui était le produit des dépouilles des Carthaginois. »

Rien de plus simple que ce récit. Nous avons déja parlé de la défaite des Carthaginois par Gélon, défaite qui eut lieu à Himera, l'année et le jour même de la bataille de Salamines (3). Nous avons dit (*voy.* Part. III, paragr. I) que les Carthaginois furent condamnés à payer un tribut considérable qui fut employé aux embellissements de Syracuse; mais Gélon mourut deux ans après, et ce fut son frère Hiéron qui, devenu son successeur, dut achever toutes ses entreprises, au nombre desquelles furent le temple de Jupiter Olympien, dont on voit encore quelques restes à Syracuse, et le colosse sans doute d'or et d'ivoire qui s'y trouvait. Denis-le-Tyran, pour satisfaire sa cupidité, et dépouiller Jupiter Olympien de son vêtement d'or, n'avait donc pas besoin de sortir de Syracuse.

Il résulte de la critique de ces faits, et que le Jupiter de Syracuse était un ouvrage du même genre de sculpture que celui de Phidias à Olympie, et qu'ayant été exécuté sous le règne d'Hiéron, frère de Gélon, qui lui succéda dans la 77e olympiade, on doit regarder ce monument comme appartenant à l'époque qui vit fleurir Phidias. L'Esculape, dont le même Denis enleva la barbe d'or (4), était aussi de ce genre de statuaire à compartiments et à pièces de rapport, qui nous doit faire croire que le reste de la figure était d'ivoire.

Du reste, que le travail de l'ivoire ait été fort répandu en Sicile, c'est ce que d'autres exemples nous montreront. Mais il est permis de le conclure des portes seules du temple de Minerve à Syracuse; ouvrage très-probablement du même âge, et dont Cicéron a parlé avec le plus grand éloge. « Il est incroyable, dit-il, combien d'auteurs grecs ont décrit « ces portes : aucun temple n'en avait jamais eu de plus magnifiques en or et en ivoire. » *Valvas magnificentiores ex auro atque ebore perfectiores nullas unquam ullo templo fuisse* (5). Ainsi l'or et l'ivoire y étaient réunis avec un travail parfait; des sujets de bas-relief en faisaient les compartiments. *Ex ebore diligentissimè perfecta argumenta erant in valvis.* On y voyait la tête de Méduse avec sa chevelure de serpents; des clous d'or massif étaient répartis dans tous les panneaux.

La difficulté qu'on éprouve à fixer d'une manière précise l'âge de certains statuaires qui se sont rendus célèbres par des statues d'or et d'ivoire, nous force de laisser dans

(1) Cicer. de Nat. Deor., lib. III — (2) Val. Max. de neglect. Relig. Ext. Exempl. — (3) Ep. chronol. de Sainte-Croix. Voyage du jeune Anacharsis, t. VII, p. 131. — (4) Valer. Maxim., *ibid.* — (5) In Verrem de Signis, § 56

l'incertitude la date de quelques-uns de ces ouvrages. Ainsi, au paragraphe VIII de la IIIe partie, nous avons cité, sans lui assigner une place chronologique, la Diane Laphria de Menechme, et Soïdas de Naupacte. Cet ouvrage est appelé *antique*, ἀρχαῖον, par Pausanias (1); mais ces artistes, selon cet écrivain, n'étaient guère inférieurs pour l'époque à Canachus et à Callon d'Égine. Or Canachus est placé par Pline dans la 95e olympiade, et Callon, qui doit être celui d'Égine, est mis à la 87e. Les époques fixées par Pline à l'existence des artistes, laissant la plus grande latitude, puisqu'elles indiquent un seul point de leur carrière, on peut, d'après le rapprochement fait par Pausanias, de Callon d'Égine et de Canachus, supposer que ce dernier appartient, au moins de fort près, à la période de Phidias, qui doit finir vers la 90e olympiade.

Dès lors nous y rapporterons la Vénus Loutrophore de Canachus en or et en ivoire, qu'on voyait dans un temple de Vénus à Sicyone. Les femmes seules avaient droit d'y entrer; les hommes ne pouvaient voir la déesse que du vestibule. Elle était assise sans doute dans un trône dont Pausanias a supprimé la description, n'ayant pu le voir de près (2). Sur sa tête était le *polos;* d'une main elle tenait le pavot, de l'autre la pomme. Cette Vénus était probablement drapée, comme toutes celles qui furent faites avant Praxitèles, et sa draperie étant d'or, la statue n'avait en ivoire que la tête, les bras et les pieds.

Calamis (3), comme on peut le prouver par les statues de ces jeunes garçons levant les bras au ciel, qu'on voyait dans l'Altis d'Olympie (et dont la figure en bronze transportée de Berlin à Paris, semble être une exacte répétition), appartient à l'espace de temps que nous parcourons; car ces figures avaient été faites du butin pris par les Agrigentins sur les habitants de la ville de Motyum dans la 82e olympiade (4). Calamis travailla avec Onatas au char d'Hiéron, frère de Gélon, qui mourut la seconde année de la 78e olympiade. Ainsi l'on doit ranger au nombre des ouvrages contemporains de ceux de Phidias, l'Esculape imberbe d'or et d'ivoire fait par Calamis pour l'*Asclepieum* de Sicyone (5). Il était assis, et tenait d'une main un sceptre, de l'autre un pomme de pin.

Deux élèves de Phidias, Alcamènes et Colotès, pratiquèrent, vers le même temps, avec succès la statuaire chryséléphantine.

On voyait du premier un Bacchus d'or et d'ivoire à Athènes. Il ornait un des deux Naos renfermés dans l'enceinte du temple de Bacchus, situé près du théâtre qui portait aussi le nom de ce dieu (6).

Pour Colotès, il paraît qu'il travailla assez constamment aux ouvrages de Phidias, s'il est vrai, selon le passage de Pline déja rapporté, qu'il ait fait l'Égide de la Minerve du Parthénon, et ait coopéré au Jupiter Olympien, *et in faciendo Jove Olympio adjutor.* Ayant passé une partie de sa vie en Élide, on peut lui attribuer, aussi bien qu'à un autre Colotès, dont il sera fait mention plus bas, l'Esculape d'or et d'ivoire du bourg de Cyllène, port de l'Élide, ouvrage dont Strabon a parlé avec éloge (7), et qu'Eustathe a cité de même, avec un Bacchus dont cet artiste fut encore l'auteur.

(1) Pausan., lib. VII, cap. 28. — (2) *Id.*, lib. II, cap. 10. — (3) *Id.*, lib. V, cap. 25. — (4) Diod. Sic., lib. XI, p. 289. — (5) Pausan., lib. II, cap. 10. — (6) *Id.*, lib. I, cap. 20. — (7) Strab. Geogr., lib. VIII, p. 337. Eustath. ad vers. 603. Iliad. B.

PARAGRAPHE XI.

Restitution du temple de Jupiter à Olympie.

Ayant formé le projet, non-seulement d'éclaircir par la critique, mais de reproduire autant qu'il sera possible en réalité, c'est-à-dire par le dessin, la description du colosse et du trône de Jupiter à Olympie, je regarde comme un préliminaire indispensable de déterminer les mesures, la forme et la disposition du temple où était renfermé ce célèbre monument.

La partie de cet ensemble la plus compliquée, la plus sujette à équivoque et à incertitude dans le texte, d'où l'on se propose de la faire ressortir, est sans contredit le trône. La difficulté de sa restitution procède, comme on le verra, de la manière de décrire employée par Pausanias (*voy.* Part. V, paragr. VI et XI), qui décompose toujours sans jamais recomposer, et aussi de la nature particulière du monument, qui, faute de modèles analogues, et propres à indiquer au moins sa configuration la plus vraisemblable, peut être envisagé de plus d'une manière, sans qu'on manque de fidélité au texte de la description. Au milieu de ces incertitudes, il n'y a point d'indication qui ne puisse devenir importante et instructive, si elle repose sur quelque fait constant et hors de toute atteinte.

Un des éléments les plus utiles à la restitution du trône d'Olympie, serait sans doute la connaissance de ses dimensions, si Pausanias nous l'avait transmise. On comprend que dans les objets qui, comme celui-ci, dépendent des combinaisons propres à l'architecture et à la décoration, la raison du parti qu'on doit prendre ou rejeter est sous quelques rapports entièrement soumise à l'espace donné, c'est-à-dire à la dimension prescrite. Nous verrons, par exemple, qu'une certaine manière d'adapter au trône les quatre Victoires qui, selon le texte, doivent avoir accompagné chacun des quatre pieds montants (manière proposée par M. Wolkel, *voy.* Paragr. XV), outre plusieurs autres inconvénients dont le dessin peut seul faire apercevoir, a encore celui d'augmenter du double la dimension en largeur du trône. Or, si la mesure réelle et invariablement déterminée de la largeur du Naos intérieur entre les colonnes, est une fois connue, elle devient un argument très-positif pour ou contre la dimension que tel ou tel autre ajustement permet ou nécessite d'employer dans la composition du trône. Cette mesure enfin devient une sorte de module architectonique, qui fait connaître les autres rapports des parties au tout.

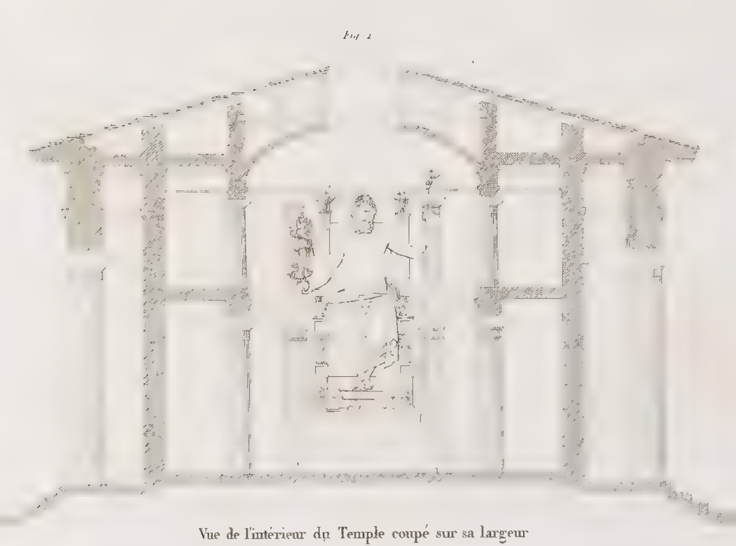
Les dimensions du temple en longueur et en hauteur sont aussi des données très-instructives, parce que d'elles dépend la connaissance approximative de la hauteur du trône, et par analogie de la proportion du colosse.

Or, on va voir que nous pouvons réparer le silence de Pausanias sur les dimensions du trône de Jupiter, puisqu'il nous est permis de retrouver, à quelques légères fractions près, les mesures du temple. Nous devons cet avantage à deux circonstances : l'une, est l'exactitude que Pausanias a apportée dans la description de l'édifice; l'autre, est le parallèle

RESTITUTION DU TEMPLE DE JUPITER A OLYMPIE



Vue du côté antérieur du Temple avec la restitution de son fronton



Vue de l'intérieur du Temple coupé sur sa largeur

Echelle de 60 Pieds

que la connaissance exacte qu'on a aujourd'hui du Parthénon d'Athènes, nous met à même d'établir entre deux monuments qui, comme on le verra, étaient pour ainsi dire calqués l'un sur l'autre.

C'est à cette double circonstance que nous devrons de pouvoir présenter ici une restitution fidèle du temple d'Olympie, si par fidélité on veut bien ne pas entendre la précision mathématique, chose en soi la plus indifférente qu'il y ait en de telles matières, ni une certitude absolue sur ce qui regarde la disposition de quelques détails de l'édifice.

Avant de procéder d'une manière méthodique à cette restitution, je dois présenter dans son entier le texte de Pausanias, qui en contient les principaux éléments.

« L'ordonnance du temple, dit-il, est dorique [1]. Son extérieur est environné de « colonnes. Il est construit en pierre du pays. Sa hauteur jusqu'au sommet du fronton « est de 68 pieds; sa largeur est de 95 pieds; sa longueur est de 230 pieds. Libon, Éléen « de naissance, en fut l'architecte. L'édifice est couvert, non de tuiles en terre cuite, mais « de dalles de marbre pentélique taillées en manière de tuiles. On dit que l'invention « de cette sorte de couverture est due à un certain Bizès de l'île de Naxos...... A chaque « extrémité du comble (ou du fronton) est placé un grand vase de bronze doré fait en « forme de chaudière, et sur le point milieu du fronton s'élève une Victoire également « dorée. Au-dessous de cette statue est un bouclier d'or, sur lequel est sculptée une tête « de Méduse. Le bouclier a une inscription qui apprend, et le nom de ceux qui l'ont con« sacré, et le motif de sa consécration...... En dehors, sur la bande qui règne au-dessus « des colonnes, il y a des boucliers dorés au nombre de vingt et un, consacrés là par « le général romain Mummius, après qu'il eut terminé glorieusement la guerre d'Achaïe, « pris Corinthe, et chassé les Corinthiens d'origine dorique. Dans le fronton antérieur « du temple sont représentés les préparatifs du combat à la course de char, entre Pélops « et OEnomaüs. La figure de Jupiter occupe le milieu du tympan du fronton. A la droite « du dieu est OEnomaüs le casque en tête. Près de lui est Stérope son épouse, une des filles « d'Atlas. En avant du char et des chevaux, qui sont au nombre de quatre, est assis Myrtile, « écuyer d'OEnomaüs; il est accompagné de deux hommes dont on ne dit pas les noms, « mais on voit qu'ils sont là commis par OEnomaüs à la garde et au soin des chevaux. « L'extrémité du fronton est occupée par le fleuve Cladée, qui, après l'Alphée, reçoit des « Éléens le plus d'offrandes. Les figures que l'on voit à la gauche de Jupiter sont, d'abord « Pélops et Hippodamie, le cocher de Pélops; ensuite ses chevaux et deux écuyers. Ici le « fronton se rétrécit, et dans cet espace est sculpté le fleuve Alphée. Selon les Trézéniens, « le cocher de Pélops s'appelait *Sphærus;* mais l'Exagète d'Olympie le nommait Cillas. Le « fronton antérieur qu'on vient de décrire, est l'ouvrage de Pæonius, natif de Mendès en « Thrace. Celui de la façade postérieure du temple est d'Alcamènes, contemporain de « Phidias, et qui, après lui, passe pour le plus habile dans l'art des statues. Il a représenté « dans ce fronton le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Celui-ci « occupe la place du milieu. Près de lui est, d'un côté, Eurytion qui lui a enlevé son « épouse, et Cénée qui combat contre le ravisseur : à son autre côté est Thésée frappant « de sa hache les Centaures. On y voit un Centaure enlevant une jeune fille, et un autre « qui se saisit d'un beau jeune homme. Alcamènes, je le pense, a traité ce sujet, parce

2) Pausan., lib. V, cap. 10. τοῦ ναοῦ δὲ δώριος μέν ἐστιν ἡ ἐργασία. — Πεποίηται δὲ καὶ ἄνοδος ἐς τὸν ὄροφον σκολιὰ

« qu'il avait appris dans les poésies d'Homère que Pirithoüs était fils de Jupiter, et que « Thésée descendait de Pélops à la quatrième génération. Il y a aussi au temple d'Olympie « plusieurs sujets relatifs aux travaux d'Hercule. Le bas-relief qui règne au-dessus d'une « des portes du temple, contient la chasse du sanglier d'Arcadie, les combats d'Hercule « contre Diomède, roi de Thrace, et contre Géryon dans l'île d'Érythrée. On l'y voit sou- « tenant le ciel à la place d'Atlas, et purgeant de son limon le territoire des Éléens. Dans « le bas-relief, au-dessus de la porte de l'opistodome, Hercule est figuré enlevant le bau- « drier d'une Amazone, dérobant la biche de Diane, terrassant le taureau de Gnosse, « tuant à coup de flèches les oiseaux stymphalides, étouffant l'hydre et le lion de Némée. « En entrant par la porte de bronze dans le temple, on voit à droite en avant d'une « colonne, Iphitus couronné par son épouse Euchiria, ainsi que le portent les vers élé- « giaques qu'on lit sur ce monument. L'intérieur du Naos est orné de colonnes et de « portiques qui s'élèvent jusqu'au haut : on passe dessous pour aller à la statue de Jupiter. « Un escalier tournant a été pratiqué pour monter jusqu'au comble. »

Ici finit la description du temple, à laquelle il ne manque d'autre notion que celle de quelques accessoires étrangers à l'édifice, et dont on rendra compte en parcourant les différents dessins dont se composent les planches.

Je dois commencer par la figure n° 2, Planche XII, qui est le plan général du temple. Ce plan, à quelques variétés près, que je ferai remarquer, est le même que celui du Parthénon à Athènes [1]; d'abord les dimensions en sont presque semblables. Le Parthénon, selon le dessin de Stuart, a 95 pieds français de large. Le temple d'Olympie, selon Pausanias, avait 95 pieds grecs, qui, convertis en pieds français (le pied grec vaut 11 pouces 4 lignes et demie) font 91 pieds. Le Parthénon, selon le plan de Stuart, a 219 pieds de long. Le temple de Jupiter avait, d'après Pausanias, 230 pieds grecs, qui se réduisent à 218 pieds français. Il était donc à-peu-près égal en longueur, et de 3 à 4 pieds moins large que le Parthénon. D'après le texte de la description, il était extérieurement environné de colonnes. Ainsi il formait un périptère amphiprostyle. Il avait une porte à chacune de ses extrémités. L'ordre dorique, dont étaient les colonnes du dehors, prouve, comme on le verra plus bas, que chaque façade du temple fut formée de huit colonnes, dont le diamètre inférieur dut être de 5 pieds et demi à 6 pieds. Cette proportion étant donnée aussi par le temple de Minerve, il ne peut pas y avoir eu dans les ailes moins de dix-sept colonnes, en comptant deux fois celles des angles. La conformité jusqu'ici est frappante entre les deux édifices. Je ne pense pas toutefois qu'on doive appliquer au temple d'Olympie la disposition des antes qu'on trouve à celui de Minerve; disposition qui, comme l'a fait observer Stuart d'après Vitruve, semble avoir été particulière à ce temple. En effet, les murs de la Cella n'y ont pas, sous l'un et l'autre péristyle de devant et de derrière, le prolongement que l'on remarque à la plupart des autres temples périptères grecs; et soit dans le pronaos, soit dans le posticum, en place de cette partie prolongée des antes, il y a une colonne qui semble ajoutée *dextrâ et sinistrâ ad humeros pronai* [2]. J'ai cru devoir suivre au temple d'Olympie la disposition ordinaire des colonnes en rapport avec les antes prolongées de la Cella. Du reste, le texte de Pausanias, ainsi qu'on a pu le voir, fait mention de tout ce qui constitue le plan et l'ensemble du Parthénon. Il y est question

(1) *Voy.* Stuart Antiq., of Athens, Tom. II, pl. 2, ch. 1. — (2) Vitruv., lib. IV, cap. 7

des portes de l'opistodome; ce qui autorise à placer cette partie du temple au même lieu et dans la même disposition qu'au temple de Minerve.

Les colonnes et les portiques intérieurs dont le temple d'Olympie était orné sont si conformes à ce qui était pratiqué dans l'intérieur du Parthénon, où Spon et Wheler virent encore ces galeries, et où Stuart a retrouvé sur le pavé l'indication des colonnes, qu'on peut avec toute certitude rétablir le plan intérieur du temple que nous restituons, sur celui de Minerve à Athènes. D'après cette disposition indubitable, l'intérieur du temple d'Olympie se composa de deux parties, de l'opistodome, qui dut avoir 60 pieds sur 40, et du Naos formé par deux files de colonnes à double rang en hauteur, retournant d'un côté et de l'autre, et produisant deux ordres de galeries, l'une inférieure, l'autre supérieure, tout alentour des murs. Le Naos intérieur eut en longueur à-peu-près 95 pieds, et entre les colonnes un peu au-delà de 60. La largeur d'un mur à l'autre fut de 60 pieds; et entre les colonnes, attendu que ce temple fut de 4 pieds plus étroit que le Parthénon, sa largeur ne put avoir beaucoup plus de 30 à 34 pieds. C'est dans cet espace de 60 et quelques pieds sur 30 à 34 qu'était nécessairement placé le trône de Jupiter. En vain chercherait-on sur le plan un autre emplacement. La supposition de Stuart (à l'égard de la Minerve d'Athènes) que ce colosse avait pu occuper le dessous des colonnades intérieures, paraît aussi inadmissible pour le goût, qu'elle répugne, comme on le verra dans le temple d'Olympie, et à l'élévation des galeries tournantes, et à la profondeur de l'espace, et à la dimension respective des objets, et sur-tout à la position locale, puisque cette masse eût obstrué l'entrée de l'opistodome dans l'intérieur du temple. Or, l'entrée dont il s'agit existait, car Pausanias en désigne clairement la porte, lorsqu'il parle de la balustrade qui régnait autour de la statue.

La fig. 1 de la Planche XII nous montre le temple d'Olympie, vu extérieurement et sur le côté, de manière à expliquer comment pouvaient être placés les boucliers de Mummius. Ces objets ne faisaient point partie de la décoration architecturale; et j'entends par-là, non-seulement les bas-reliefs en figures ou en ornements sculptés sur la masse même du monument, mais encore les statues et les accessoires d'usage qui s'adaptaient à des parties destinées à les recevoir, tels sont ici les vases d'airain et la Victoire sur les acrotères du fronton. Mais les boucliers dorés de Mummius avaient été appliqués à l'édifice plusieurs siècles après sa confection. Ils étaient donc des détails tout-à-fait étrangers et à l'architecture et à sa décoration. Ce qu'il peut être utile ou curieux de rechercher, c'est la place qu'ils occupèrent, et la manière dont ils furent disposés pour altérer le moins qu'il fut possible l'ordonnance extérieure. Pausanias dit en propres termes qu'ils étaient au-dessus de la *zone* courante autour des colonnes, τῆς ὑπὲρ τῶν κιόνων περιθεούσης ζώνης. Cette bande est-elle seulement l'architrave, ou signifie-t-elle généralement tout l'entablement? Trois opinions peuvent se présenter ici. La première, que les boucliers étaient élevés au-dessus de tout l'entablement; la seconde, qu'ils étaient appliqués sur l'architrave; la troisième, qui est celle de plusieurs commentateurs, qu'ils occupaient les métopes de la frise. Malgré ce que cette dernière hypothèse semble avoir de probable, elle est celle que je serais le moins porté à préférer. En effet, le nombre de vingt et un ne paraît pouvoir s'accorder dans aucune espèce de combinaison avec les métopes, dont on comptait quatorze à chacune des faces antérieures du temple, et trente-deux à chacune des faces latérales. Toute disposition des boucliers dans les métopes, en supposant que ceux-ci n'avaient point

de sculptures, eût paru irrégulière et disparate. L'opinion de l'architrave offre moins d'inconvénients, parce que cette partie n'étant point divisée en compartiments, et étant toute lisse, on a pu sur sa superficie répartir à volonté les boucliers. Peut-être ceci nous expliquerait-il ces trous triangulaires que Stuart a remarqués sur l'architrave de la façade du Parthénon, et qui, contre toute vraisemblance, lui ont paru avoir servi à fixer par des crampons quelques festons de métal. Il est bien plus naturel de penser que ces trous, qui ne se retrouvent point dans toutes les autres parties de l'architrave autour de ce temple, avaient été pratiqués là pour recevoir des boucliers votifs qui, répartis avec régularité sur un espace de 6 pieds de large, et dans une longueur de 95 pieds, purent, sinon orner, au moins ne pas déparer l'architecture de cette façade. A Delphes, il y avait des boucliers sur l'architrave du temple, ἐπὶ τῶν (1) ἐπιςυλίων. C'étaient ceux que les Athéniens y avaient consacrés des dépouilles de la bataille de Marathon. Je propose donc cette manière de placer les boucliers de Mummius autour de l'architrave du temple d'Olympie (*voy.* fig. 1, Pl. XI), à moins qu'on ne préfère celle que j'ai indiquée Pl. XII, savoir, que les boucliers auraient été fixés par des broches de métal au-dessus de l'entablement, et se seraient trouvés isolés et mis en rapport avec les vases de métal dorés des acrotères. Dans ce cas, leur distribution était tout-à-fait arbitraire, attendu qu'ils étaient séparés de l'ordonnance architecturale. On peut supposer dix de ces boucliers (comme on le voit dans le dessin Planche XII, n° 1) occupant chacune des faces latérales; et le vingt et unième, situé au-dessus du fronton du *posticum*, aurait correspondu à celui qu'on va voir au sommet de l'autre fronton, et au-dessous de la Victoire.

Ce côté du temple, c'est-à-dire celui de la face antérieure, est représenté fig. 1 de la Planche XI, avec toutes ses mesures et tous ses détails. J'ai peu de chose à dire pour justifier cet ensemble, qui résulte nécessairement et du texte de Pausanias et de l'autorité que nous fournit le temple de Minerve à Athènes. En effet, quoique la description ne nous ait pas donné le nombre des colonnes, soit de face, soit de côté, dès que nous savons que l'ordre était dorique, et que nous connaissons la largeur, la longueur et la hauteur du temple, il reste démontré qu'il fut octostyle. Le reste de la disposition est également une conséquence nécessaire de ces notions. Je dirai aussi peu de chose du fronton où l'on a essayé de tracer une légère idée de la composition décrite par Pausanias, et qui paraît avoir offert une fort grande symétrie dans le nombre des personnages, et dans leur distribution. On ne peut élever aucun doute sur la position et l'emplacement des grands bassins de bronze doré qui occupaient les acrotères de la partie rampante du fronton, ni sur la Victoire en bronze doré, laquelle ne put avoir d'autre place que l'acrotère du sommet, quoique les mots κατὰ μέσον μάλιςα ἕςηκε τὸν ἀετόν, (si le reste de la description n'en déterminait pas impérieusement le sens) auraient pu offrir l'équivoque ou du milieu de l'intérieur du fronton, ou du milieu de son sommet extérieur. Mais les mêmes mots employés plus bas à désigner le point milieu du bas-relief exécuté dans le tympan, Διὸς δὲ ἀγάλματος κατὰ μέσον πεποιημένον μάλιςα τὸν ἀετόν, permettent à peine de s'y arrêter. Je ne le fais que parce que l'emploi de la même locution et de la même particule κατὰ, relativement aux objets de décoration appliqués aux pieds du trône, donnant lieu à une double manière de les entendre, je compte me prévaloir, pour mon explication, de la position indubitable de

(1) Pausan., lib. X, cap. 19.

la Victoire située au-dessus du fronton. J'observerai encore, sur cet ornement des acrotères, que M. l'abbé Barthélemy (1) place une Victoire à chaque fronton : ce que ne dit pas Pausanias, et ce qui semble difficile à conclure de ses paroles. « Au bas de la Victoire, « dit-il, est un bouclier d'or sur lequel est sculptée une tête de Méduse, et ce bouclier « a une inscription qui, etc. » Tous ces détails ne sont susceptibles d'être appliqués qu'à un seul côté du temple, et à une seule figure ; dès-lors ils ne se prêtent point à la répétition symétrique, que l'on pourrait, sans cela, regarder comme implicitement renfermée dans les paroles de la description. Du reste, il m'a paru que ce bouclier à tête de Méduse, placé ὑπὸ τῆς Νίκης τὸ ἄγαλμα, ne pouvait l'être autrement que sur la face antérieure du piédestal ou de l'acrotère supérieur.

La fig. 2 de la Planche XII fait voir l'autre fronton, le dessous du péristyle postérieur, et la coupe commune au pronaos et au *posticum.* Ici peut s'élever une difficulté que font naître les mots employés par Pausanias, et que le parallèle de la frise du Parthénon ne saurait entièrement résoudre. Il y avait, dit l'écrivain, au-dessus des portes du Naos, ὑπὲρ τοῦ ναοῦ τῶν θυρῶν, et au-dessus des portes de l'opistodome, ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν, un bas-relief représentant, d'un côté comme de l'autre, divers travaux d'Hercule. La question est de savoir si ce bas-relief régnait, comme au Parthénon, sur l'entablement du rang de colonnes du pronaos, ou sur le mur même de la porte. A Athènes, il y avait sous la colonnade extérieure du temple une frise continue, sculptée au haut du mur de la Cella, et qui retournait en avant comme en arrière, au-dessus des colonnes du pronaos et du posticum. De ces deux côtés, il est certain que les bas-reliefs étaient situés et pouvaient être regardés comme au-dessus des portes. Mais cette position est plus conforme au texte, si on suppose les bas-reliefs déja énoncés, comme sculptés immédiatement au-dessus de ces portes, et dans le mur même où la porte était ouverte. Ce qui m'engage à préférer ce dernier parti, c'est (outre l'exactitude littérale) que Pausanias n'ayant point parlé de bas-reliefs dans les parties latérales du Naos, et ayant fidèlement décrit ceux des faces, tant antérieure que postérieure, au-dessus de chaque porte, il indique, par cela seul, qu'il n'y avait de bas-reliefs qu'en ces deux endroits. Or, dans ce cas, c'est-à-dire dans l'hypothèse d'un bas-relief unique à chaque bout du Naos, il est plus naturel de le placer à l'endroit où je le place, autrement dit, entre les murs des antes et dans un espace limité par ces murs, que sur la frise du pronaos et du posticum, laquelle dut être sans ornements, d'autant plus naturellement, que le haut des murs de la Cella en longueur parait n'avoir pas eu de bas-reliefs. Je fais voir dans le dessin n° 3, Pl. XII, la place du bas-relief au-dessus de la porte entre les murs des antes, et j'indique les travaux d'Hercule décrits par Pausanias. Le fronton du même dessin donne une idée du combat des Centaures et des Lapithes par Polyclète.

L'élévation intérieure du Naos d'Olympie est l'objet du dessin n° 2, Planche XI ; il présente la vue du Naos coupé sur sa largeur. Toutes sortes d'autorités confirment la disposition de cette partie de l'édifice. Ces autorités sont : 1° les paroles du texte qui font mention des colonnes et des portiques élevés dans l'intérieur, ἔντος τοῦ ναοῦ κίονες καὶ στοαί τε ἔνδον ὑπερῷοι ; 2° la description de l'intérieur du Parthénon par Spon et Wheler, et le plan de ce temple par Stuart ; 3° la description que fait Vitruve du temple appelé *Hypæthre,* dans l'intérieur duquel on plaçait un double rang de colonnes les unes au-dessus des

(1) Voyage du jeune Anacharsis, tom. III, pag. 427

autres, *columnas in altitudinem duplices* (1); 4° le temple de Pæstum, où ces deux rangs de colonnes et de portiques existent encore (2).

Deux questions peuvent avoir lieu sur la partie de cette restitution : l'une regarde les deux ordres de colonnes établis l'un sur l'autre; la seconde se rapporte à la couverture représentée dans cet intérieur.

Quant au premier objet, j'avoue que c'est arbitrairement qu'on a fait les deux rangs de colonnes d'ordre dorique. Rien n'y autorise, si ce n'est le temple de Pæstum dont on vient de parler, où ces deux ordonnances sont doriques. Mais Pausanias, en décrivant un temple qui dut être du genre de celui d'Olympie et de celui du Parthénon (3) (je parle du temple de Minerve Alea à Tégée, bâti par le statuaire Scopas), nous apprend que son intérieur était orné de deux ordres de colonnes; que l'ordre inférieur était dorique, et le supérieur corinthien, ὁ μὲν δὴ πρῶτός ἐςιν αὐτῷ κόσμος τῶν κιόνων δώριος, ὁ δὲ ἐπὶ τούτῳ κορίνθιος. Rien n'empêche par conséquent, vu le silence de Pausanias sur le genre d'ordonnance de l'intérieur du temple d'Olympie, d'y appliquer telle variété qu'on jugera à-propos.

La seconde question, je parle de celle qui se rapporte à la couverture intérieure du temple, donne lieu à une discussion plus sérieuse et plus longue : car avant de prononcer si cette couverture était en plafond plat ou en voûte cintrée, il faut commencer par décider si l'intérieur du Naos était couvert. L'opinion commune étant que les temples appelés *Hypæthres* par Vitruve, et du nombre desquels se trouve être le temple d'Olympie, n'avaient, d'après le sens du mot *Hypæthre*, aucune sorte de couverture, il convient d'examiner sur quoi cette opinion se fonde. A cette discussion s'en joint une autre non moins importante dans cette matière; car s'il reste démontré que l'intérieur du Naos d'Olympie était ou plafonné ou voûté, il faudra savoir comment cet intérieur recevait la lumière.

Ces deux points de critique, que j'ai développés ailleurs avec beaucoup d'étendue (4), vont être sommairement traités (*voy.* le paragraphe suivant), et particulièrement dans leur rapport avec le temple et le Jupiter colossal d'Olympie. De cet examen résultera la connaissance approximative de la hauteur du Naos intérieur. On a renvoyé les détails relatifs à ce dernier objet au Paragr. XIV, où l'on arbitre aussi l'élévation totale du trône de Jupiter.

PARAGRAPHE XII.

De la manière dont était couvert et éclairé l'intérieur du Naos au temple de Jupiter à Olympie.

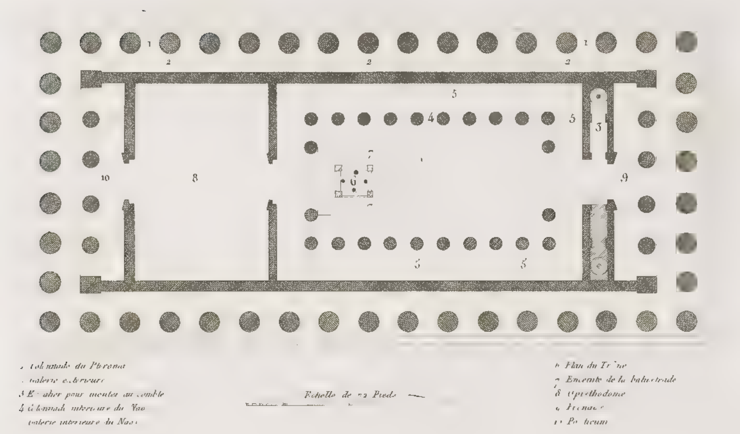
Il règne une assez parfaite unanimité entre tous les écrivains modernes, sur l'opinion que les temples des anciens, ou ne recevaient pas de lumière, ou n'en recevaient que par l'ouverture de leur porte. Citer tous ceux qui ont soutenu le système de l'obscurité dans l'intérieur des temples, et sur-tout des plus grands de ces édifices, ce serait énumérer presque tous les auteurs qui ont écrit sur l'antiquité (5).

(1) Vitruve, liv. III, cap. 1, *in fine*. — (2) Rovin. dell. città di Pæst. Tavol. 17 et 19. Rom. 1784. — (3) Pausan., lib. VIII, cap. 45. — (4) *Voy.* Mém. de l'Instit., Classe d'hist. et de littér. anc., tom. III. — (5) On se contentera

RESTITUTION DU TEMPLE DE JUPITER A OLYMPIE



Vue perspective et laterale du Temple et de son comble



Restitution du fronton postérieur du Temple et du bas relief placé au dessus de la porte de l'Opisthodome.



Cependant il y a tant de choses inexplicables avec ce système; les conséquences en sont démenties par tant de faits relatifs à l'histoire, à la religion et aux ouvrages de l'art, qu'on éprouve bientôt le besoin de remonter à la source de cette opinion. Alors on s'aperçoit qu'ici (comme cela est arrivé souvent sur d'autres objets) les conséquences n'ont passé pour incontestables, que parce qu'on avait oublié d'en contester le principe, et que l'accord des écrivains, en cette matière, est l'effet, non de la démonstration, mais de la prévention.

Ce qui a conduit à penser ainsi de tous les temples de l'antiquité, c'est d'abord le silence absolu de Vitruve sur la manière de couvrir et d'éclairer leur intérieur; c'est ensuite un certain nombre de temples romains privés pour la plupart de fenêtres, et qui ont été long-temps, en ce genre, l'objet unique de la critique des antiquaires; c'est enfin ce nombre considérable de grands temples périptères grecs, retrouvés dans le dernier siècle, et dont les murs ne furent percés d'aucune ouverture. Ajoutons que les usages religieux de l'antiquité semblent aussi être d'accord avec l'opinion établie sur l'obscurité des temples. L'intérieur de ceux-ci, excepté les temples destinés aux initiations, n'admettait point la réunion du peuple. Dès-lors, a-t-on dit, nul besoin d'un local éclairé, comme dans le christianisme; lorsqu'ensuite on a cru nécessaire que cet intérieur reçût par fois quelque clarté, on a eu recours à la supposition de la lumière artificielle des lampes. Cependant l'usage des lampadaires paraît avoir été purement religieux; et le christianisme, qui l'a emprunté au paganisme, explique assez bien comment des lampes ont pu brûler dans des temples, sans avoir pour objet de les éclairer. D'ailleurs, cette manière d'y remplacer la lumière du jour, n'a pour elle aucune autorité chez les écrivains, et elle a contre elle un multitude d'arguments, ainsi qu'on le verra. Comment Pausanias, par exemple, qui a décrit un si grand nombre d'intérieurs de temples en Grèce, n'aurait-il fait aucune mention de cet usage? On ne trouve cependant chez cet auteur que trois passages relatifs à ce sujet; et dans chacun de ces passages il ne s'agit que d'une lampe allumée devant une statue. L'idée au reste de faire éclairer les temples par des lampes, n'est devenue plausible, que parce qu'on avait cru prouvé le système de l'obscurité intérieure de ces édifices.

Ce système néanmoins ne peut résister à l'examen : et déja il se trouve démenti par les restes d'un grand nombre de temples circulaires, au nombre desquels, en dépit de quelques paradoxes modernes contredits par l'inscription même de l'édifice, il faut mettre le Panthéon d'Agrippa, qui fut bien véritablement un temple, et dont l'intérieur jouit de la plus grande et de la plus belle lumière, au moyen du percé circulaire de 27 pieds, pratiqué dans le sommet de sa voûte. Au premier rang des temples circulaires, Vitruve place le monoptère, qui fut sans doute le plus éclairé de tous, puisque, composé d'une colonnade sans mur, il était entièrement à jour. Vient ensuite le périptère circulaire dont il nous reste deux modèles, l'un dans le temple dit de Vesta à Rome, l'autre dans celui qu'on appelle de la Sibylle à Tivoli. Tous deux font voir qu'ils pouvaient recevoir la lumière du dehors par les fenêtres situées de chaque côté de leur porte. Enfin, quelques bas-reliefs fort remarquables nous ont conservé d'autres modèles de temples circu-

de citer ici les noms les plus connus, tels que Spon et Wheler, Perrault, Gagliani, M. Simon, M. l'abbé Barthélemy, le baron de Riedesel, Winckelmann, Chandler, Stieglitz, Sieben-Kees, l'abbé Guatani, Joseph del Rosso, d'Argenville, etc. etc. etc.

laires, dont le mur est ou grillé, c'est-à-dire en treillis de métal, ou formé de *clathra*. C'était une clôture à compartiments, dont les intervalles se remplissaient par des pierres spéculaires. L'intérieur était ainsi tout-à-la-fois fermé aux regards, et ouvert à la lumière du dehors. Un temple quadrangulaire de Janus, sur une médaille de Néron, a son mur grillé par le haut : nouvel et frappant exemple de la manière de fermer et d'éclairer l'intérieur d'un temple.

L'erreur que je combats prit, comme je l'ai déja dit, sa source dans les restes de la plupart des temples quadrangulaires des Romains, dont les murs à la vérité ne présentent d'autre ouverture que celle de la porte. Tels sont, par exemple, ceux de Cora, de Spoleto, de Pola en Istrie, de Nismes, et d'Assise; mais doit-on conclure de-là que ces temples offraient à ceux qui les visitaient un réduit ténébreux? On se persuade bientôt le contraire, quand on observe que l'intérieur des plus considérables de ces temples, comme à Nismes, n'avait que 50 pieds de long; et qu'ainsi ce modique espace devait être suffisamment éclairé par l'ouverture d'une porte de 25 pieds d'élévation. Les Romains firent des temples qui peuvent passer pour de grands édifices, si on les considère dans leur masse extérieure, mais qui cessent de l'être, si on les juge par l'étendue de leur plan. Ainsi le temple d'Assise se vante d'avoir le plus grand péristyle après celui du Panthéon [1]. On lui trouve en effet 50 pieds de haut. Mais l'intérieur de la *Cella* n'a que 40 pieds de profondeur. Or, qu'une porte de 12 pieds de large sur 24 de haut, ait suffi pour éclairer une aussi modique salle, c'est ce qui n'a besoin d'aucune démonstration. On en peut dire autant, proportion gardée, du plus grand nombre des temples romains. La privation de fenêtres n'y est point une preuve de l'obscurité prétendue, elle prouve seulement que l'ouverture de la porte suffisait pour les éclairer.

Mais il n'en fut pas ainsi des grands temples périptères de la Grèce, comme ceux de Minerve à Athènes et de Jupiter à Olympie. Telle est la disposition de ces édifices, sur-tout de ceux d'ordre dorique, et dont il subsiste un très-grand nombre, que l'intérieur de leur Naos a proportionnellement beaucoup plus de longueur qu'on n'en trouve aux temples romains; que leurs portes ont aussi une moindre hauteur proportionnelle; et qu'abritées sous les colonnes du *pteroma*, de l'*esodos* ou du *pronaos*, ces portes se trouvent quelquefois à une distance de 40 ou 50 pieds du jour extérieur. Wheler et Spon avaient déja fait cette remarque sur le temple de Minerve: « Il n'y avait, disent-ils, aucun jour que celui qu'il « pouvait recevoir de la porte, et qui s'affaiblissait en venant dans le pronaos, qui ne « recevait aussi de clarté que par le premier portail. » Et ils avouent sur le lieu même que la nef du Parthénon, avec cette seule ressource pour recevoir la lumière, avait dû en être tout-à-fait privée.

Comment ces voyageurs ne pensèrent-ils pas que le temple de Minerve renfermait un colosse de 40 pieds en or et en ivoire, orné d'accessoires les plus légers, c'est-à-dire, exigeant et le plus grand foyer de lumière pour son ensemble, et le jour le plus vif pour ses détails? Que dirons-nous aussi du temple d'Olympie, où brillait de toutes les richesses de la matière et de l'art le chef-d'œuvre de Phidias? Croirons-nous que cet édifice, dont Properce [2] comparait l'éclat à celui des cieux, *Jovis Elæi cœlum imitata domus*, eût été condamné à n'être qu'une obscure prison? Que dira-t-on encore de ces temples dont on

(1) Antolini. Tempio d'Assisi. — (2) Propert. Eleg. I ad Callim.

a parlé (Partie III, paragraphe VII), qui renfermaient les plus précieuses collections de tableaux et de statues, et que nous avons prouvé avoir été construits selon le plan et le système d'architecture des temples de Minerve et de Jupiter.

Ici vient se placer, comme un moyen d'échapper à ces objections, le système du temple hypæthre de Vitruve (1). C'est le nom que cet écrivain donne à sa cinquième espèce de temple qui devait être ouverte par en haut. Au nombre des principaux caractères de ce temple on trouve cette particularité, qu'il devait avoir dans son intérieur deux rangs de colonnes en hauteur. Vitruve ajoute que le milieu est à jour et sans toit, *Medium sub divo et sine tecto.* Rien dès-lors n'a paru plus facile que d'éclairer cette sorte de grands temples. On a conclu que tous ceux qui avaient les deux rangs intérieurs de colonnes, étaient nécessairement du genre hypæthre; et l'on a entendu par hypæthre, non pas seulement un temple dont le toit aurait eu une ouverture, mais un temple dont le Naos n'avait ni couverture ni toit (je renvoie pour toute cette discussion au Mémoire déja cité (2)). Enfin, l'on a appliqué cette manière nouvelle d'éclairer les temples, à ceux de Minerve à Athènes, et de Jupiter à Olympie.

Cette explication toutefois ne pourrait regarder que les temples à deux rangs intérieurs de colonnes ou de galeries en hauteur, et elle laisserait la difficulté dans son entier quant aux autres grands temples périptères. Mais il faut dire qu'à l'égard même des premiers, elle ne fait que résoudre une difficulté par une autre. M. Stuart, tout en l'adoptant, en a compris l'inconvénient. « Comment supposer, dit-il (3), qu'un œuvre aussi magnifique « que le Jupiter Olympien, composé de matières si précieuses, si délicatement peint dans « ses plus petits détails, ait pu être exposé en plein air à toutes les injures du temps? » Préoccupé de l'opinion prétendue de Vitruve, l'architecte anglais n'a rien imaginé de mieux que de faire servir à abriter l'intérieur du Naos, soit le péplos au temple d'Athènes, soit le parapetasma à celui d'Olympie. Il suppose que ces riches voiles, placés horizontalement, auraient fait l'office de banne ou de couverture. Faible expédient qui manque encore de justesse dans l'application. Le parapetasma se plaçait verticalement. Comme les voiles de tous les temples, il avait pour objet de cacher, selon les circonstances, la vue des sanctuaires et des idoles. Pausanias nous apprend (4) qu'on le baissait jusqu'à terre, ἐς τὸ ἔδαφος, au temple d'Olympie; qu'on le relevait jusqu'au plafond, πρὸς τὸν ὄροφον, dans le temple d'Éphèse. Ce témoignage dépose déja contre l'opinion que les temples qui eurent un des caractères de l'hypæthre de Vitruve, étaient sans couverture. Le temple d'Éphèse, qui eut incontestablement trente-six colonnes intérieures, aurait dû, dans ce système, être sans couverture, et cependant nous voyons là qu'il eut un plafond, et Pline nous a dit de quel bois il était (5). Nous verrons de même, d'après l'autorité de Strabon, qu'il faut admettre une couverture sur le Naos du temple d'Olympie.

Mais résulte-t-il de là que Vitruve ait eu tort? Je ne le pense pas. Il se pourrait que le tort appartînt à ses commentateurs. Quand on accorderait que tout temple hypæthre aurait eu le double rang de colonnes, et que réciproquement tout temple ainsi disposé dans son intérieur aurait été hypæthre ou découvert, reste la question : « Jusqu'où peut « s'étendre, et à quoi doit se restreindre, d'après les paroles de Vitruve, la privation de

(1) Vitruv., lib. III, c. 1, *in fine.* — (2) Mém. de l'Instit., Classe d'hist. et de littér. anc., tom. III. — (3) The Antiq. of Athens., tom. II, cap. 1, pag. 7. — (4) Pausan., lib. V, cap. 12. — (5) Plin., lib. L. XVI, cap. 40.

« toit au milieu du temple? » Vitruve a dit : *Medium sub divo et sine tecto :* « Le milieu est « à jour et sans toit. » Mais ce point milieu, quel était-il? Pourquoi supposer que ce fut l'espace entier du Naos intérieur? Et pourquoi n'admettrait-on pas que ce fut seulement la partie moyenne de cet espace? Si par *medium* Vitruve avait voulu faire entendre la totalité de la nef, il n'aurait eu d'autre moyen que de le dire. Ne l'ayant pas dit, le bon sens veut que l'espace appelé *medium* se réduise à une ouverture placée au milieu du temple.

Cela nous conduit à reconnaître que les grands temples périptères furent sans doute éclairés par des jours d'en haut, et qu'on y pratiqua ce que nous appelons des fenêtres de comble.

Je crois que deux préventions opposées se sont réunies jusqu'à ce jour pour rendre cette méthode douteuse dans l'antiquité. Il suffit, selon les uns, qu'en fait d'art, une pratique soit générale chez les modernes, pour qu'ils la jugent indigne des anciens. On doit se garder, selon d'autres, de faire honneur à l'antiquité du plus grand nombre de nos usages, et on doit croire qu'une chose fut inconnue jadis, par cela seul qu'elle est connue aujourd'hui.

Rien toutefois ne serait moins fondé que le doute sur l'habileté des anciens dans les travaux de charpente, de toiture et de plafond. On sait qu'ils firent des charpentes assemblées sans chevilles, et amovibles dans chacune de leurs parties; qu'ils fabriquèrent des plafonds mobiles et tournants; qu'ils employèrent les métaux à faire des couvertures et des toits (1). Avec des moyens aussi variés et aussi puissants, quelle difficulté auraient-ils trouvée à pratiquer des fenêtres verticales au centre des nefs plafonnées ou cintrées de leurs temples? J'ai prouvé par plus d'une autorité (*voy.* le Mémoire destiné à ces recherches) l'existence des fenêtres pratiquées ainsi dans les combles de plusieurs temples antiques. Je me bornerai ici à en citer un exemple d'autant plus convaincant sur l'objet qui m'occupe, que le monument qui nous l'offre, fut bâti dans le même siècle que le temple de Jupiter à Olympie.

Je parle du temple de Cérès à Éleusis, commencé par Ictinus, continué par Corœbus et par Métagènes, et où Xénoclès pratiqua la fenêtre du comble. Le premier de ces artistes, selon Vitruve (2), avait seulement élevé la Cella, *immani magnitudine.* Le second, selon Plutarque (3), avait construit dans son intérieur le premier ordre de colonnes. Le troisième éleva le second ordre, τοὺς ἄνω κίονας. Voilà par conséquent un temple à double rang intérieur de colonnes en hauteur, et qui, d'après l'opinion reçue, portant un des principaux caractères du genre que Vitruve appelle *Hypæthre*, serait réputé par les critiques modernes, avoir été découvert et sans toit dans son intérieur. Cependant ce temple qui, suivant la première des opinions qu'on a combattue, aurait dû ne recevoir de jour que par la porte, et, selon la seconde, aurait dû avoir l'intérieur de son Naos tout découvert, ne s'accorde ni avec l'une ni avec l'autre des deux hypothèses. Plutarque dit formellement que Xénoclès pratiqua un œil ou une ouverture dans son comble, τὸ δὲ ὀπαῖον ἐπὶ τοῦ ἀνακτόρου Ξενοκλῆς ἐκορύφωσε, *foramen in fastigio adyti extruxit.* Le verbe κορυφόω, non-seulement indique ici la place élevée qu'occupait l'*opaion*, mais en rend

(1) *Voy. Mémoire susdit*, les preuves à l'appui. — (2) Vitruv., lib. VII. Præfat. — (3) Plutarch. in vitâ Pericl , pag. 159.

la construction sensible. Le mot κορυφὴ veut dire sommet, *fastigiare foramen* veut dire par conséquent pratiquer une ouverture dans un sommet ou faîtage. Ainsi on est suffisamment autorisé par ce seul exemple, et à croire que les anciens savaient pratiquer des fenêtres dans les combles, et à en supposer l'existence là où elle paraît avoir dû être indispensable.

Lors donc qu'il répugne à toute vraisemblance, que l'intérieur d'un temple tel que celui d'Olympie ait été, ou privé de la lumière du jour, ou exposé à toutes les intempéries des saisons, n'est-il pas conforme aux règles de la critique, de présumer qu'on aura pratiqué dans le milieu du Naos une ouverture (*medium sub divo et sine tecto*) qui répandait une lumière suffisante, et pouvait aussi être fermée de plus d'une manière?

Le temple d'Olympie eut une toiture, comme la description de Pausanias l'indique; des tuiles de marbre pentélique en formaient la couverture (*voy.* le Paragr. précédent). Quelle difficulté y a-t-il de penser qu'un plafond fût élevé sur la longueur de la nef, et que l'ouverture pratiquée dans le toit ou le faîtage correspondait à celle de ce plafond? La plupart des temples construits à deux rangs de colonnes en hauteur dans leur intérieur, paraissent avoir été peu propres à recevoir des voûtes en pierre, et la pratique des plafonds de bois qui leur est applicable, semble avoir été aussi la plus générale en Grèce. Cependant nous manquons trop de renseignements sur cette partie de la construction des temples, pour pouvoir affirmer que jamais on n'aurait élevé, dans leur intérieur, des couvertures de charpente cintrée.

Je suis porté même à croire que le temple d'Olympie fut couvert de cette façon. J'appuie cette présomption sur le passage où Strabon, parlant du colosse placé dans le temple, dit que le dieu étant assis, sa tête semblait toucher au sommet de la couverture, ἁπτόμενον δὲ σχεδόν τι τῇ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς (1); et plus bas il ajoute que s'il se fût levé, il aurait enfoncé la couverture de son temple (*voy.* Paragr. XIV). Ainsi voilà qu'il est prouvé que la partie du temple où était le dieu, premièrement avait un toit, secondement était ornée d'un plafond. Je traduis par *plafond* le mot ὀροφὴ. Mais quand Strabon dit τῇ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς, au sommet du plafond, il me semble que ces mots indiquent un *plafond cintré.* Il n'y a en effet qu'une partie circulaire qui puisse avoir un sommet. C'est en conséquence de ce renseignement que, sur la planche du frontispice de cet ouvrage, où j'ai représenté Jupiter sur son trône et dans son temple, j'ai hasardé de figurer, en façon de voûte, la couverture de cet intérieur. J'y ai fait voir aussi une portion de la fenêtre du comble, ainsi que du voile de pourpre qui, tombant en avant, pouvait garantir la statue de l'influence de l'air extérieur.

Mais je doute que ces moyens de couvrir et d'éclairer le temple étant admis, il soit plus difficile de montrer par combien de manières les anciens pouvaient, sans intercepter la lumière, tenir cette sorte de *fenêtre de comble* fermée contre les intempéries des saisons. Je renvoie, pour tous ces détails, à la dissertation déja citée, et qui a pour titre : *De la manière dont étaient éclairés les temples des anciens.* (Mém. de l'Institut, Classe d'hist. et de littér. anc., tom. III.)

1) Strab., lib. VIII, pag. 353.

PARAGRAPHE XIII.

Description du trône et de la statue de Jupiter à Olympie par Pausanias (*) — Observations sur la nature de cette description.

Le Jupiter d'Olympie fut une des principales merveilles de l'antiquité. Les comparaisons que le temps avait mis les connaisseurs à portée d'en faire avec tous les ouvrages du même genre, ne servirent qu'à augmenter sa réputation d'âge en âge; et, au siècle de Pline, on convenait que Phidias, dans ce monument, n'avait pas eu d'égal. *Jovem Olympium quem nemo æmulatur.* Deux objets fort distincts dans cette grande composition partageaient l'admiration et les éloges des spectateurs.

Si l'on vantait, d'une part, la beauté majestueuse du dieu, la grandeur de son caractère, et le sublime de l'idéal appliqué à l'imitation du corps humain; de l'autre, on ne pouvait se lasser d'admirer l'ordonnance, le goût, la variété d'exécution de tous les objets d'ornement qui formaient la décoration du trône, et les accompagnements du colosse.

A l'égard de ce dernier, c'est-à-dire la figure de Jupiter, on recueillerait en vain, pour s'en former une idée complète, toutes les phrases admiratives ou descriptives des écrivains de l'antiquité qui en ont fait mention. Les descriptions d'une statue peuvent seulement en faire concevoir l'attitude et l'idée : mais il n'est pas au pouvoir du langage

---

(*) « Le dieu, fait d'or et d'ivoire, est assis dans un trône. Sur sa tête est une couronne qui imite la « branche de l'olivier. Dans sa main droite il porte une Victoire aussi d'or et d'ivoire, tenant une bande- « lette, et ayant sur sa tête une couronne. Dans la main gauche du dieu est un sceptre brillant de toutes « sortes de métaux. L'oiseau posé au sommet du sceptre est un aigle. Le dieu a une chaussure d'or; son « manteau est d'or aussi, et on y a peint des figures et des fleurs. »

« Le trône est un assemblage diversifié d'or, de pierres précieuses, d'ivoire et d'ébène, entremêlé de « figures de tout genre, peintes ou sculptées. »

« A chacun des quatre pieds du trône il y a quatre Victoires, et il y en a encore deux autres en avant « de la partie inférieure de chaque pied. »

Pausanias, lib. V, cap. 11.

Καθέζεται μὲν δὴ ὁ Θεὸς ἐν θρόνῳ χρυσοῦ πεποιημένος καὶ ἐλέφαντος. στέφανος δὲ ἐπίκειταί οἱ τῇ κεφαλῇ, μεμιμημένος ἐλαίας κλῶνας· ἐν μὲν δὴ τῇ δεξιᾷ φέρει Νίκην ἐξ ἐλέφαντος καὶ ταύτην καὶ χρυσοῦ, ταινίαν τε ἔχουσαν, καὶ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ στέφανον· τῇ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ Θεοῦ χαριέν ἐστι σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσιν ἠνθισμένον. Ὁ δὲ ὄρνις ὁ ἐπὶ τῷ σκήπτρῳ καθήμενος, ἐστὶν ὁ ἀετός· χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα τῷ Θεῷ, καὶ ἱμάτιον ὡσαύτως ἐστί· τῷ δὲ ἱματίῳ ζώδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα ἐστὶν ἐμπεποιημένα.

Ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντι. Ἔστι καὶ ζῷά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῇ μεμιγμένα· καὶ ἀγάλματά ἐστιν εἰργασμένα.

Νίκαι μεν δη τέσσαρες χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα κατὰ ἕκαστον τοῦ θρόνου τὸν πόδα· δύο δέ εἰσιν ἄλλαι πρὸς ἑκάστου πέζῃ ποδός.

Traduction latine d'Amasie.

Sedet in solio deus, ex auro et ebore factus; corona capiti imposita est ad oleaginæ frondis imaginem. Dexterâ Victoriam et ipsam ex ebore et auro præfert cum tænia et coronâ. Lævâ sceptrum tenet affabrè expolitum et omnium metallorum varietate distinctum. Quæ avis sceptro incumbit Aquila est : aurea sunt deo calceamenta, pallium item aureum. In eo tum diversa animalia, tum ex omnibus florum generibns lilia imprimis cælata sunt.

Solium ipsum auro et pretiosis præfulget lapidibus, neque in eo ebenum vel ebur desideratur : animalium verò formis intercurrente picturâ ornatur.

Signa etiam in eo eminent; Victoriæ quatuor saltantium specie ad singulos sellæ pedes. Duæ itidem ad pedum calcem sunt.

de rendre sensible la beauté corporelle. Comme elle réside dans un ensemble de rapports et dans un accord de parties que l'œil seul peut embrasser, les plus ingénieux équivalents de la poésie sont sans vertu pour en retracer la forme et l'effet. La beauté propre du colosse d'Olympie ne peut donc plus nous être révélée que par des analogies tirées de quelques fragments antiques, ou par ces heureuses transpositions d'idées qui dépendent de la seule puissance de l'imagination. On a dû par conséquent regarder ici comme la moindre partie de la restitution de tout cet ensemble, précisément celle qui jadis y joua le principal rôle. Rien d'ailleurs, sous le rapport de l'érudition de l'art, ne comporte moins d'incertitudes que la composition de la figure de Jupiter, en prenant pour base le texte de Pausanias, et pour points de parallèle différents types des statues du dieu, conservées sur les médailles ou d'autres monuments (*voy.* Paragraphe XVII, et Planche XVII, nᵒˢ 2, 3, 4, 9, 10).

Il n'en est pas ainsi du trône, qui va devenir la partie la plus considérable de nos recherches. Deux causes rendent cet objet d'art et de critique plus difficile à reproduire et à interpréter. L'une est le genre même de la description où il faut en puiser les éléments; l'autre est le manque absolu d'exemples dans tout ce qui nous reste de l'antiquité. Ce n'est pas que beaucoup de figures ne soient vues assises dans des trônes, soit sur des bas-reliefs soit sur des médailles; mais il faut dire que ces siéges n'y sont représentés que de la manière qu'on doit appeler indicative. La petitesse de l'ouvrage ne permit ni au sculpteur ni au graveur de donner, même en réduction, la moindre idée de ces variétés

---

« Sur chacun des quatre pieds de devant sont de jeunes Thébains enlevés par des sphinx. »

« Au-dessous des sphinx, Apollon et Diane percent de leurs flèches les enfants de Niobé. »

« Dans le milieu des pieds du trône s'étendent quatre traverses carrées qui vont d'un pied à l'autre. »

« Sur la traverse qui est du côté de l'entrée, il y a sept figures. On ne sait pas de quelle manière la « huitième a disparu. Ces figures représentent des combats athlétiques, mais selon l'usage ancien; car, « du temps de Phidias, le réglement qui regarde les jeunes gens n'existait pas. Le jeune homme qui se « ceint la tête d'une bandelette, passe pour avoir été fait d'après Pantarcès, jeune Éléen, favori de Phidias. « Ce Pantarcès, dans la 86ᵉ olympiade, remporta le prix de la lutte parmi les jeunes gens. »

« Sur les autres traverses, on voit la troupe des compagnons d'Hercule prête à combattre contre celle « des Amazones. Le nombre de personnages des deux troupes ensemble est de vingt-neuf. On compte « Thésée parmi les compagnons d'Hercule. »

Τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν, παῖδές τε ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ σφιγγῶν ἡρπασμένοι.

Καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας, Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις.

Τῶν δὲ ἐκ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες εἰσὶ ποδὸς, ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἕκαστος.

Τῷ μὲν δὴ κατ' εὐθὺ τῆς ἐσόδου κανόνι, ἑπτά ἐστιν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ· τὸ γὰρ ὄγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὅντινα ἐγένετο ἀφανές. εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα. οὐ γάρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθειστήκει τῆς Φειδίου· τὸν δὲ αὐτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον ἐοικέναι τὸ εἶδος Παντάρκει λέγουσιν, μειράκιον δὲ Ἠλεῖον τὸν Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου· ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην Ὀλυμπιάδι ἕκτῃ πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα.

Ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς ὁ λόχος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνας· ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἐννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι· τέτακται δὲ καὶ Θησεὺς ἐν τοῖς συμμάχοις τῷ Ἡρακλεῖ.

Ac prioribus quidem pedibus insistunt Thebanorum pueri à sphingibus rapti.

Infrà sphinges Niobes liberos Apollo et Diana sagittis configunt.

Inter pedes discurrunt regulæ mutuâ illos compage jungentes.

In eâ quæ in fronte regula est septem se adhuc ostendunt sigilla: nam eorum octavum quæ causa aboleverit ignoratur. Sunt autem illa priscorum *inter viros* certaminum simulacra. Nondum enim quâ Phidias viguit ætate puerorum instituta fuerant ludicra. Eum verò qui tæniâ ipse sibi caput præcingit, ex corporis specie Pantarcem esse suspicantur Eleum puerum amore Phidiæ devinctum. Idem Pantarces in luctâ puerorum palmam est adeptus olympiade sextâ suprà octogesimam.

In cæteris regulis extat Herculis comitatus adversùs Amazonas. Numerus utriusque partis conjunctus accedit ad XXIX. Inter Herculis socios est etiam Theseus.

d'ornements, de figures, d'inventions de tout genre, qui entraient dans la composition des trônes, de celui d'Olympie sur-tout, dont la proportion fut la plus colossale, et dont rien ne peut aujourd'hui nous fournir d'exemple.

Reste donc à en faire sortir l'image, de la seule description de Pausanias, toute insuffisante qu'elle peut paraître, en y joignant toutefois, comme je l'ai déja fait pressentir (*voy.* Partie III, paragr. IX), celle du trône d'Amyclée, l'une pouvant servir à compléter ce qui manque dans l'autre. En effet, l'écrivain grec n'ayant jamais pris à tâche de décrire avec tous leurs détails les ouvrages dont il a fait mention, le premier devoir du critique est de constater les omissions volontaires ou involontaires de l'auteur. Or la preuve ne peut en être mieux acquise que par la confrontation de monuments visiblement semblables entre eux, et manquant chacun, dans leurs descriptions respectives, de quelqu'une des parties les plus indispensables de leur construction ou de leur ensemble. En vain argumenterait-on du silence de l'auteur de la description, contre l'existence de certaines parties du trône d'Olympie. Il faut avant tout interpréter son silence comme le bon sens et la bonne foi l'exigent. On doit penser que ce voyageur, écrivant pour des hommes qui connaissaient la structure, la forme et la composition des grands trônes dans les temples, ne put jamais avoir en vue les hommes d'un temps où l'idée de ce genre de monuments aurait totalement disparu.

Il y a par conséquent, dans la description de Pausanias, des omissions qui proviennent de ce qu'il n'a pas eu la prétention de tout dire, et il y a des sous-entendus qui tiennent à

« Le trône ne porte pas uniquement sur quatre pieds : il s'élève encore dans le milieu de leur intervalle des colonnes égales aux pieds. »

« On n'est pas libre de pénétrer sous le trône. Il n'y a point, comme à celui d'Amyclée, un accès facile pour aller examiner les objets renfermés dans cette partie intérieure du monument. A Olympie, de petits murs d'appui en interdisent l'approche. »

« Les côtés de cette clôture qui répondent aux portes, sont seulement peints en bleu. Les autres côtés ont des peintures de Panænus. On y voit Atlas soutenant le ciel et la terre, Hercule est tout prêt à le soulager du fardeau; Thésée avec Pirithoüs; la Grèce, et Salamine tenant en main l'ornement d'une proue de vaisseau; le combat d'Hercule contre le lion de Némée; Cassandre violée par Ajax; Hippodamie, fille d'Œnomaüs, avec sa mère; Prométhée attaché au rocher, Hercule qui le regarde. Car on prétend qu'il faut mettre au nombre des travaux d'Hercule, d'avoir tué l'aigle qui dévorait Prométhée, et de

Ἀνέχουσι δὲ οὐχ οἱ πόδες μόνοι τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες ἴσοι τοῖς ποσὶ μεταξὺ ἑστηκότες τῶν ποδῶν.

Ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν τε ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὸ ἐντὸς τοῦ θρόνου οὐ παρερχόμεθα· Ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ δὲ ἀπείργοντά ἐστι τούτων τῶν ἐρυμάτων.

Ὅσον μὲν οὖν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστιν, ἀλήλιπται κυανῷ μόνον· τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Πανάινου γραφάς· ἐν δὲ αὐταῖς ἐστι μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων· παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος. Ἔτι δὲ Θησεὺς καὶ Πειρίθους, καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμὶς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄκραις ποιούμενον κόσμον· Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ, καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος. Ἱπποδάμειά τε ἡ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρὶ, καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν, Ἡρακλῆς δὲ ἐς αὐτὸν ὁρῶν. Λέγεται γὰρ δὴ καὶ τόδε ἐς τὸν Ἡρακλέα, ὡς ἀποκτεῖναι μὲν τὸν ἀετὸν, ὃς ἐν τῷ Καυκάσῳ

Non soli autem pedes solium fulciunt, sed mediæ etiam inter binos pedes pedibus magnitudine pares columnæ.

Quòd si penetrari subter posset ut Amyclis intra Apollinis solium, interiora item opera persequi non essemus gravati. Sed quominus propius accedant spectatores, septimentis quibusdam in parietum modum extructis solium intercluditur.

Eorum sepimentorum pars quæ ex adverso januæ est, cæruleo tantum oblita est. Latera reliqua Panæni picturas habent Inter eas Atlas est cœlum ac terram sustinens : adsistit Hercules jam propè illum onere levaturus. Cernitur etiam Theseüs cum Pirithoo. *Veteris* præterea Græciæ et Salaminis imagines, hæc navium rostra manibus præ se fert. Herculis cum Leone Nemeo certamen, Ajacis in Cassandrum contumelia Tum Hippodamia OEnomaï filia cum matre. Vinculis districtus Prometheüs, et eum intuens Hercules. Traditum enim est hoc etiam negotii habuisse Herculem ut Prometheum, aquilâ quæ illum malè in Causaco mulctabat inter-

la nature de toute manière de décrire, dont l'exactitude géométrique n'est pas le principe.

Par exemple, il y avait indubitablement au trône d'Olympie deux parties trop nécessaires, pour qu'on doive s'arrêter à en prouver l'existence, quoique Pausanias n'en ait rien dit : l'une est la plate-bande sur laquelle reposait la figure, et qu'on appelle *le siége* proprement dit; l'autre est le dossier ou la partie montante. La notion de cette dernière résulte, dans la description, de l'existence des deux groupes placés au-dessus de la tête du dieu; mais on doit conclure la première de la seule nature de la chose. Cela nous conduit également à admettre, comme certains, d'autres objets sous-entendus. Tels sont les bras, dont le texte ne fait aucune mention, quoiqu'il soit facile d'y apercevoir ce qui leur servit de support. Il serait superflu de s'appesantir à prouver qu'un trône de cette importance eut des bras. L'usage et la bienséance en disent assez là-dessus. Ces exemples suffisent donc pour montrer comment Pausanias, n'ayant réellement fait qu'un abrégé de description, a dû omettre bien des choses dont nous pouvons toujours retrouver la trace, tantôt dans les conséquences de ce qu'il a décrit, tantôt dans le rapprochement de quelque autre description, et quelquefois aussi dans certaines raisons de goût et de convenance, qui sont de tous les temps et de tous les pays.

La difficulté de saisir l'ensemble de la description de Pausanias, et d'en replacer tous les détails dans leur ordre véritable, ne vient pas uniquement des omissions de l'écrivain, et de l'habitude de décomposition qui constitue sa manière de décrire; elle procède aussi de la nature même des choses décrites, ou, si l'on veut, de l'insuffisance naturelle des

---

« l'avoir délivré de ses chaînes. Les deux derniers sujets de peinture représentent Penthésilée mourante « dans les bras d'Achille, et deux Hespérides portant les fruits qui étaient confiés à leur surveillance. Ce « Panænus fut frère de Phidias, et c'est de lui qu'est, dans le Pœcile d'Athènes, la peinture de la bataille « de Marathon. »

« Sur les sommités du trône, et au-dessus de la tête de la statue du dieu, Phidias a fait, d'un côté « les Graces, de l'autre les Heures, les unes et les autres au nombre de trois. Que celles-ci en effet « soient aussi filles de Jupiter, c'est ce que disent les poètes. Homère, dans l'Iliade, a fait mention des « Heures, et il leur attribue la garde du ciel, comme à des sentinelles qui veillent aux portes d'un « palais. »

« Le marche-pied du dieu, appelé par les Athéniens θρανίον, a des lions d'or, et sur ses faces on voit « représenté le combat de Thésée contre les Amazones. Ce fut le premier exploit des Athéniens contre « des peuples étrangers. »

τὸν Προμηθέα ἔλυσε, ἐξέλυτο δὲ καὶ αὐτὸν Προμηθέα ἐκ τῶν δεσμῶν· τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ, Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν, καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν· καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν. Πάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου, καὶ αὐτοῦ καὶ Ἀθήνῃσιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἐστὶ γεγραμμένον.

Ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου, πεποίηκεν ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο μὲν Χάριτας, τοῦτο δὲ Ὥρας, τρεῖς ἑκατέρας· εἶναι γὰρ θυγατέρας Διὸς καὶ ταύτας ἐν ἔπεσίν ἐστιν εἰρημένα· Ὅμηρος δὲ ἐν Ἰλιάδι ἐποίησε τὰς Ὥρας καὶ ἐπιτετράφθαι τὸν οὐρανὸν καθάπερ τινὰς φύλακας βασιλέως αὐλῆς.

Τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσὶν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρανίον, λέοντάς τε χρυσοῦς, καὶ Θησέως ἐπειργασμένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνας, τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους.

emptâ, è vinculis exemerit. Postremò in picturâ est Penthesilea animam agens, eam sustinente Achille. Et Hesperides duæ mala ferunt quæ ipsarum dicuntur fuisse commissa custodiæ.

Panænus quidem hic Phidiæ frater fuit, qui Atheniensibus etiam in Pœcile Marathoniam pugnam pinxit.

In solio puteali suprà simulacri caput fecit Phidias Gratias unâ ex parte tres, totidem Horas ex alterâ : nam et has Jovis esse filias poetarum carminibus proditum. Horas certè Homerus in Iliade nominavit, cœlique illis dixit quasi regiæ domûs excubiis custodiam attributam.

In basi eâ quæ pedibus subest. (θρανίον Attici appellant, *pedum quasi fulcra dixeris*), leones aurei et contrà Amazones Thesei pugna cælata est. Fuit nempè hæc prima pugna contrà exteras gentes suscepta, quæ Atheniensium nomen nobilitavit.

moyens propres à les décrire. Je parle des formes mêmes du langage, et encore des mots, dont les tournures et les significations ne peuvent presque jamais obtenir une propriété assez fixe pour être appliqués sans équivoque à la définition d'une multitude de rapports dans les ouvrages de l'art.

L'équivoque s'attache naturellement à toutes ces prépositions dont le sens plus ou moins vague ne saurait acquérir la précision mathématique. Or la langue grecque abonde en prépositions de ce genre, ἐπι, πρὸς, κατὰ, εἰς, etc. Si l'on suit trop la lettre, l'esprit de la chose échappe. Il faut, en expliquant le mot, prévoir quel en sera le résultat. Nous verrons, par exemple, que la seule manière d'entendre la préposition κατὰ dans un sens plutôt que dans un autre, doublerait l'étendue du trône de Jupiter, et en quadruplerait la dépense (*voyez* Paragr. XV). Sans doute de telles différences doivent être de quelque poids dans la balance du critique.

Il est vrai que ces différences ne deviennent sensibles que lorsqu'on interprète Pausanias, le crayon, et sur-tout ici, le compas à la main.

S'il est question des traducteurs de cet écrivain, on peut affirmer que presque tous n'ont fait jusqu'à présent, dans la description du trône, que mettre les mots d'une autre langue à la place des mots grecs. Quelques-uns ont ajouté à l'incertitude de la chose, l'obscurité plus grande encore de ce *mot à mot,* dont la fidélité perfide travestit quelquefois, et dénature le sens d'un auteur plus que ne peut le faire la paraphrase la plus détournée. Dans la vérité, il y a peu de secours à attendre, pour la critique de l'art, des

---

« Sur le soubassement qui porte le trône sont placés tout alentour beaucoup d'autres objets d'ornement. »

« Les sujets qu'on y voit représentés en or, sont le Soleil montant dans son char; ensuite Jupiter et « Junon : tout auprès est une Grace. Celle-ci donne la main à Mercure, qui la donne à Vesta. Après Vesta, « c'est l'Amour recevant Vénus qui sort de la mer, et que Pitho couronne. Suivent Apollon et Diane, « Mercure et Hercule. A l'extrémité du soubassement sont Neptune et Amphitrite, et la Lune (autant « qu'il m'a semblé) montée sur un cheval; quoique, selon certaine tradition, la Lune ne doive se servir « que de mulet, et non de cheval. »

« Je sais que plusieurs ont donné les dimensions en hauteur et en largeur de la statue de Jupiter; mais « je ne saurais faire l'éloge de leur exactitude : car leurs mesures diffèrent beaucoup de l'opinion qu'en « conçoivent les spectateurs à la simple vue. »

« Au reste, l'habileté de Phidias reçut, dit-on, le témoignage de Jupiter lui-même. L'ouvrage terminé,

Ἐπὶ δε τοῦ βάθρου τοῦ θρόνον τε ἀνέχοντος και ὅσος ἄλλος κόσμος περὶ τον Δία.

Ἐπὶ τούτου τοῦ βάθρου χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκὼς ἐπὶ ἅρμα Ἥλιος, και Ζεύς τέ ἐςι καὶ Ἥρα παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις· ταύτης δε Ἑρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δε Ἑςία· μετὰ δε τὴν Ἑςίαν Ἔρως ἐςὶν εκ θαλασσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος την δε Ἀφροδίτην ςεφανοῖ Πειθώ· ἐπείργαςαι δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς. Καὶ ἤδη τοῦ βάθρου προς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν, Σελήνη τε ιππον ἐμοὶ δοκεῖν, ἐλαύνουσα· τοῖς δέ ἐςιν εἰρημένα ἐφ' ἡμιόνου την Θεὸν ὀχεῖσθαι, καὶ οὐχ ἵππου, και λόγον γέ τινα ἐπι τῷ ἡμιόνῳ λέγουσιν εὐήθη.

Μέτρα δε τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διος ἐς ὕψος τε καὶ ευρος ἐπιςαμενος γεγραμμενα, οὐκ ἐν ἐπαίνῳ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολύ τι ἀποδέοντά ἐςιν, ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέςηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα.

Ὅπου γε καὶ αυτον τον Θεον μάρτυρα ἐς τοῦ Φειδίου τὴν

In eo verò scamillo qui universam signi molem sustinet, alia quædam sunt supervacanei operis quasi emblemata ex auro.

In currum ascendunt Sol, Jupiter et Juno. Præstò est Gratia : eam Mercurius amplectitur, Mercurium Vesta. Continenti ferè spatio Amor Venerem è mari emergentem excipit : cui Suada coronam defert. Adsunt Apollo cum Dianâ, Minerva, Hercules. In imâ basi cernuntur Amphitrite et Neptunus. Equum Luna (ut mihi videtur) ad cursum incitat, etsi mulis ferunt, non equis Deam vehi, futili quâdam de mulo vulgatâ fabulâ.

Et Olympii quidem Jovis signum quàm altè latèque pateat linearum descriptionibus qui demonstrare conati fuerint quum sciam non defuisse, eorum certè mihi parum est in metiendo solertia : est enim ea tota dimensio inferior multò propè aspicientium opinione.

Tradunt certè ipsius dei autoritate Phidiæ artem compro-

trois traducteurs dont j'ai pu consulter la version; savoir, Amasée, en latin, M. l'abbé Gedoyn, en français, et M. Goldhagen, en allemand. Ce dernier joint toutefois à l'avantage d'être venu après les autres, celui d'avoir pu profiter des éclaircissements de quelques doctes Allemands sur certains points du texte de Pausanias.

A la tête des commentateurs de la description de cet écrivain, je place M. l'abbé Barthélemy, plutôt par ordre de date, qu'à raison de l'importance du commentaire. On conçoit comment et pourquoi le célèbre auteur du Voyage d'Anacharsis, n'a pu faire entrer dans le texte de sa narration, aucune discussion propre à éclaircir celui de Pausanias. Le plan dramatique de son ouvrage n'exigeait même pas la fidélité d'une traduction; encore moins comportait-il les longueurs du commentaire. Mais ce n'est pas sans regret qu'on trouve la note qui correspond à sa description, plus abrégée encore. « On « pourrait, dit-il, disposer autrement que je ne l'ai fait, les sujets représentés sur chacun « des pieds. La description de Pausanias est très-succincte et très-vague : en cherchant à l'éclaircir, on court le risque de s'égarer; en se bornant à la traduire littéralement, celui « de ne pas se faire entendre. » Quoique M. l'abbé Barthélemy n'ait point essayé de justifier sa manière de voir par un dessin, et bien qu'il se soit retranché dans une très-grande réserve, son opinion m'a paru devoir être un point de confrontation indispensable dans cette discussion.

M. Heyne a mêlé à ses recherches sur le trône d'Amyclée quelques notes relatives à la description du trône d'Olympie par Pausanias. Mais ce sont plutôt des rapprochements de mots et de texte qu'un commentaire suivi sur le fond du sujet.

Je dois citer une dissertation sur le temple de Jupiter à Olympie, que l'auteur

---

« l'artiste pria le dieu de faire connaître s'il en était satisfait. Aussitôt, ajoute-t-on, le pavé du temple « fut frappé de la foudre à l'endroit où l'on voyait encore de mon temps un vase de bronze avec son « couvercle. »

« Quant au pavé en face de la statue, il n'est point fait de marbre blanc, mais en marbre noir entouré « circulairement d'un rebord de marbre de Paros, destiné à arrêter l'huile qu'on verse sur le pavé : car « l'huile sert au temple d'Olympie à préserver l'ivoire de l'humidité de l'Altis, comme à l'Acropolis « d'Athènes l'eau, etc. »

Chap. 20. « Les Éléens ont fait le temple et la statue des dépouilles remportées sur les Pisans et leurs « alliés, après la destruction de Pise. La statue du dieu est l'ouvrage de Phidias, comme l'atteste l'ins- « cription placée sous les pieds de Jupiter : PHIDIAS FILS DE CHARMIDES ATHÉNIEN M'A FAIT. »

τέχνην γενέσθαι λέγουσιν. Ὡς γὰρ δὴ ἐκτετελεσμένον ἤδη τὸ ἄγαλμα ἦν, ηὔξατο ὁ Φειδίας ἐπισημῆναι τὸν Θεὸν, εἰ τὸ ἔργον ἐστιν αὐτῶ κατὰ γνώμην· αὐτίκα δ' ἐς τοῦτο τοῦ ἐδάφους κατασκῆψαι κεραυνόν φασιν, ἔνθα ὑδρία καὶ ἐπίθημα ἐς ἐμὲ ἦν ἡ χαλκῆ.

Ὅσον δὲ τοῦ ἐδάφους ἐστιν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο οὐ λευκῶ, μέλανι δε κατεσκεύασται τῷ λίθῳ· Περιθεῖ δὲ ἐν κύκλῳ τον μέλανα λίθου Παρίου κρηπὶς, ἔρυμα ἐιναι τῶ ελαίῳ τῶ ἐκχεομενω· ἔλαιον γὰρ τῷ ἀγάλματί ἐστιν ἐν Ὀλυμπία συμφέρον, και ἔλαιον ἐστι τὸ ἀπεῖργον, μὴ γίνεσθαι τῶ ἐλέφαντι βλάβος δια τὸ ελῶδες τῆς Ἄλτεως. Ἐν ἀκροπόλει.....

Cap. 10. Ἐποιήθη δε ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῶ Διΐ ἀπο λαφύρων, ἡνίκα Πῖσαν οἱ Ἠλεῖοι καὶ ὅσον τῶν περιοίκων ἄλλο συναπτέη Πισαίοις, πολέμῳ καθεῖλον· Φειδίαν δὲ τὸν ἐργασάμενον το ἄγαλμα ἐιναι καὶ ἐπίγραμμά ἐστιν ἐς μαρτυρίαν ὑπὸ τοῦ Διὸς γεγραμμένον τοῖς ποσί.

ΦΕΙΔΙΑΣ ΧΑΡΜΙΔΟΥ ΥΙΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ Μ'ΕΠΟΙΗΣΕ

batam. Nam quum expolito jam opere Jovem orasset significationem ut sibi aliquam daret numquid illud ipsi acceptum esset et gratum opus, eam pavimenti partem repentè de cœlo tactam memorant quo loco urna ætate meâ ex ære, quod loci esset insigne, posita est.

Et à signi quidem fronte pavimentum nigro, non candido marmore constratum est prominente in orbem è pario lapide pulvinato quasi limbo ad oleum scilicet sistendum quo perfusum ab aquosi soli injuriâ ebur defenditur. Est enim Altis in Olympiâ maximè palustris locus. At contrà in Atheniensium arce, etc.....

Cap. 10. Templum et signum Jovi de manubiis Elei dicârunt, Pisæis, aliisque finitimis populis qui cum illis defecerant, bello superatis, ac Pisâ ipsâ direptâ. Simulacrum à Phidiâ factum inscriptio ad Jovis pedes posita testatur :

PHIDIAS CHARMIDAE FILIUS ATHENIENSIS ME FECIT.

(M. Sieben-Kees) a accompagnée d'une explication fort succincte du trône, d'après Pausanias [1]. Elle consiste presque uniquement dans la remise ensemble des paroles de l'écrivain, et elle se borne à offrir une description plus concrète.

Le texte de la description de Pausanias n'a pas été beaucoup plus éclairci sous le rapport de l'art, par l'ouvrage de M. le professeur Völkel sur le même sujet [2]. Ce savant, n'ayant produit non plus aucun dessin à l'appui de sa manière d'entendre la composition du trône, il n'a pu nous mettre à même de bien apprécier l'ensemble et les rapports de l'image qu'il avait dû se faire du monument. Il paraît s'être rapproché sur plusieurs points de l'opinion de M. l'abbé Barthélemy, et s'en être écarté aussi sur quelques autres, de façon à pouvoir offrir une nouvelle hypothèse en parallèle avec celle que j'ai adoptée. Je parlerai d'autant moins ici de cette explication, qu'elle me donnera, dans le cours de la discussion, plus d'une occasion de la citer, et de la contredire.

L'esprit de controverse n'est pas ce qui me fait rapprocher ici des différences d'opinion pour les combattre. Il faut dire que ce genre de critique a peut-être plus besoin qu'on ne pense d'un peu de polémique. D'abord le débat même contribue à mieux fixer le point de la question. Il en résulte ensuite des objections qu'on ne se serait pas faites; cela oblige enfin à réunir les arguments négatifs aux preuves positives. De-là, pour le lecteur, une sorte de contrôle naturel de l'opinion qu'on prétend faire prévaloir, et un moyen de mieux discerner le vrai.

PARAGRAPHE XIV.

Restitution du trône et de la statue de Jupiter à Olympie. — Notions élémentaires sur la structure et la forme constitutive; — sur la matière; — sur le genre de travail et le goût d'ouvrage; — sur les mesures du trône.

Celui qui emploie le discours à décrire un monument dont la réalité est sous ses yeux, ou dont l'image est présente à son esprit, doit naturellement craindre de tomber dans le détail d'une analyse trop minutieuse. Plein du sujet qui occupe ses sens ou sa pensée, il se figure que ses paroles, inspirées par l'impression directe de l'objet, en transmettront une empreinte équivalente. Il croit communiquer la représentation de la chose avec la même clarté que celle qu'il a reçue. Plus l'ouvrage à décrire est célèbre et connu, plus il évite encore d'en affaiblir l'idée par une description circonstanciée. Tel est le sentiment que doit éprouver ordinairement celui qui décrit ce qu'il voit.

Je suis ici dans le cas d'être affecté d'un sentiment contraire à celui-là. C'est que le but où je vise est d'une nature opposée, comme la route à suivre est inverse. Au lieu d'avoir à exprimer par des paroles l'image du monument d'Olympie, je prétends convertir en image les paroles de sa description par Pausanias. Loin de la trouver surabondante, il est naturel au contraire de regretter que l'écrivain ait épargné les détails. Le premier effet qui se fait sentir étant celui du vide même de sa description, le premier besoin est de remplir ce vide par tous les moyens que l'érudition de l'art et celle des textes peuvent

(1) Ueber den Tempel und die Bildsaule, etc. Zu Olympia, seit. 73. — (2) Ueber den grossen Tempel und die Statue, etc. Zu Olympia

TRÔNE DE JUPITER.

Echelle de 36 Pieds

36 P.
30.
24
18
12
6

fournir à la critique. Je ne craindrai donc pas, sur-tout à l'égard d'un monument qui n'a aucun point de comparaison dans les ouvrages d'art connus, de me livrer à des recherches un peu étendues sur les élémens constitutifs de sa construction, de sa forme et de ses mesures.

De la structure et de la disposition du trône. — La structure élémentaire du trône d'Olympie consistait en un bâtis, que nous prouverons tout-à-l'heure avoir été de charpente et de forme carrée, lequel offrait trois parties; l'inférieure ou celle des pieds réunis par des traverses; celle du milieu occupée par les bras; et la supérieure, c'est-à-dire celle du dossier extrêmement élevé, puisque les figures qui le couronnaient, dépassaient le sommet de la tête du dieu. D'après les expressions de Pausanias, et l'intention bien prononcée de sa phrase, le trône se composait uniquement de quatre pieds. Cette notion élémentaire est importante à établir, parce qu'on pourrait inférer des colonnes κίονες placées entre les pieds, que le trône, qui avait huit supports, avait aussi huit pieds. Mais il suffit de faire attention au texte de Pausanias, pour voir qu'il a eu précisément l'intention de prévenir cette équivoque : 1° le nombre de quatre pieds est le nombre d'usage dans tous les siéges; 2° les objets d'ornement, tels que les Victoires, déja très-nombreuses dans cette composition, auraient été par trop multipliés, si l'on admettait le nombre de huit pieds; 3° le nombre des quatre traverses allant d'un pied à l'autre fixent le nombre des pieds à quatre, puisque dans l'hypothèse contraire il y aurait eu huit traverses; 4° la seule réflexion de Pausanias, que le trône n'était pas soutenu seulement par des pieds, mais encore par des colonnes intermédiaires, égales aux pieds, et la triple répétition du mot *pied;* tout cela dit, avec la plus grande clarté, qu'il faut distinguer les pieds, πόδες, des colonnes κίονες; 5° le seul mot κίονες, opposé à πόδες, lève toute ambiguité. Le corps véritable et proprement dit du trône, était à quatre pieds; mais, pour des raisons dont il sera rendu compte par la suite, on y avoit adjoint quatre supports supplémentaires; 6° enfin, le soin qu'a pris l'écrivain, soit de les distinguer des pieds, soit de les y comparer sous les deux seuls rapports et de soutien et de hauteur, ἴσοι τοῖς ποσὶ, achève de prouver qu'il faut en faire des objets distincts, et hors de l'ensemble décoratif de la composition. D'où il résulte que le trône établi sur huit supports n'avait cependant que quatre pieds; que les quatre supports supplémentaires étaient des colonnes, ce qui indique des corps circulaires, tandis que les quatre pieds étaient d'une autre forme.

La forme véritable des pieds, et de ce qu'il faut appeler les montants du trône, est encore un de ces éléments qu'il faut déterminer, pour procéder dans cette restitution avec une exactitude qui prévienne ou lève tous les doutes. On trouve en effet d'assez nombreuses variétés sur ce point dans les ouvrages antiques. Presque toutes les méthodes possibles de faire les montants des siéges furent mises en usage. Ici on voit des trônes dont les pieds et les montants sont arrondis, ainsi que leurs traverses : là toutes ces parties sont équarries; ailleurs elles sont découpées et façonnées d'après les pratiques connues de l'art du tourneur; quelquefois, traverses et montants sont dans le genre échancré. Il suffit de retracer à l'esprit toutes ces différentes méthodes. Ainsi M. Heyne s'est figuré que le trône de Jupiter était fait dans le système des formes échancrées (1). Ce qui l'a

(1) Scheint deswegen dass die fusse ausgeeschweit waeren. Antiq. Aufsaetz., Part. I, pag. 10 (*en note*)

conduit à cette supposition, c'est la difficulté de combiner, par le seul secours de la pensée, les objets décrits comme appartenant à chaque pied. Mais j'espère faire voir que cette hypothèse est tout-à-fait inadmissible.

J'en dirai autant du système de pieds et de montants arrondis. Tout le travail d'ornement du trône d'Olympie étant, comme on le verra, un travail de rapport, de placage et d'incrustation, il répugne entièrement à la forme circulaire. Cette raison péremptoire, tirée de la nature des ornements, contribue encore à faire regarder, ainsi qu'on l'a déja dit, les colonnes ou κίονες comme des hors d'œuvres étrangers au système de la composition et de la décoration. Ainsi, au lieu de conclure des quatre soutiens appelés κίονες, que les quatre supports appelés πόδες avaient pu être aussi circulaires, il faudra conclure du genre de travail appliqué aux pieds ou aux montants, qu'eux seuls furent carrés, et que les supports supplémentaires purent seuls être arrondis, comme ne participant point au système d'ornement de tout le reste.

Mais ce qui force de penser que les pieds et les montants du trône furent de forme équarrie, c'est, outre le mot κανόνες, *règles*, dont se sert Pausanias, à l'égard des traverses, la certitude établie par la description même, qu'elles furent carrées. En effet, soit que les figures qui s'y trouvaient sculptées aient été en bas-relief, comme j'espère le prouver, soit qu'elles aient été de ronde-bosse, ainsi que l'a présumé M. l'abbé Barthélemy, et que l'a répété M. Völkel, il faudra toujours accorder, et que les traverses étaient carrées, et que les plates-bandes du siége l'étaient aussi. Or, de supposer les traverses et les plates-bandes, c'est-à-dire les parties horizontales du trône, faites dans un système, et les pieds, c'est-à-dire les parties perpendiculaires, façonnés dans un autre, c'est-là une de ces disparates que l'on ne peut raisonnablement admettre sur-tout à l'égard d'un monument où la grandeur seule des dimensions avait dû inspirer toute la sévérité des formes, quand la solidité n'en eût pas proscrit de telles irrégularités.

Les mêmes raisons et les mêmes considérations obligent à tirer de la forme des parties constitutives du trône, des conséquences aussi rigoureuses, pour ce qui regarde la forme élémentaire de son ensemble. Les badinages de configuration, que le goût pour la nouveauté se permet quelquefois dans les siéges, ne sauraient s'admettre dans un ouvrage de 40 à 50 pieds de hauteur. Rien n'autorise à les y présumer, et aucun mot de la description ne permet de croire que, soit dans son plan, soit dans son élévation, ce trône colossal soit sorti de la régularité des formes rectangles. La matière dont il fut formé nous confirme dans cette opinion. Or il me paraît qu'il ne saurait y avoir le plus léger doute sur la matière qui constitua le corps de tout l'ouvrage.

De la matière du trône. D'abord on peut affirmer que cette matière ne fut ni la pierre ni le marbre. Le genre de structure évidée et dégagée du siége, est assez prouvé par la notion des pieds et des traverses. Nous verrons d'ailleurs qu'on aurait pu pénétrer sous son intérieur. Il est au contraire de la nature des siéges en pierre, qui reçoivent des statues de la même matière, d'être pleins et massifs dans leur partie inférieure. Quand on prétendrait, contre toute vraisemblance, qu'il eût été possible de contrefaire en pierre les légèretés naturelles aux siéges de bois, on répondrait à cette hypothèse gratuite, par la raison de l'inconsistance et de la fragilité qu'aurait eues, dans de si grandes dimensions sur-tout, une semblable construction.

Rien ne prouve non plus, et tout nous détournera de croire, que le corps du trône ait pu être de métal, bien que plus d'une sorte d'ornement métallique y ait été appliquée. Il est à-peu-près certain que le bois, comme on le verra, ayant dû faire le fond de presque tous les ornements, et ayant été comme l'ame de tout l'ouvrage, le trône était un assemblage de bois de charpente. Une certaine analogie non-seulement de goût, mais de matière, régnait dans ces grandes compositions; et il sera prouvé (*voy.* Partie VI) que les colosses d'or et d'ivoire avaient une ame de bois. Nous avons déja vu que dans l'opistodome du temple de Mégare (*voyez* Paragr. X) on conservait des pièces de bois non terminées, et qui avaient été destinées à un trône de Jupiter. Dion Chrysostome met le cèdre au rang des matières employées par Phidias (1) dans le monument d'Olympie. Enfin, un passage de Suétone, dans la vie de Caligula, est fort instructif sur ce point. Cet empereur ayant résolu de faire transporter en Italie le Jupiter d'Olympie, des ouvriers avaient déja mis la main à l'œuvre; mais au premier coup de levier qu'ils donnèrent pour déplacer cette masse, il se fit un tel craquement, qu'une épouvante religieuse les saisit, et l'entreprise fut abandonnée : *tantum cachinnum repentè edidit* (2). Or il n'y avait qu'un assemblage en bois qui pouvait produire le bruit exprimé par Suétone.

Mais je trouve que toutes les notions élémentaires du trône d'Olympie, se liant nécessairement ensemble, et l'une conduisant à l'autre, elles se prêtent réciproquement appui.

Du genre d'ouvrage et de travail. — Comme le genre seul du travail indique la matière, celle-ci prouve ce que dut être le genre du travail. Or cette dernière notion, si importante à constater ici pour prendre une juste idée des inventions et des moyens décoratifs de la composition, résulte avec beaucoup d'évidence de la définition générale que Pausanias a faite du trône. « C'est, dit-il, un assemblage d'or, de pierres précieuses, d'ivoire, d'ébène, « de peintures, de figures sculptées. » Voilà précisément le genre de travail et d'ouvrage, que nous avons vu être spécialement celui de cette division de l'art, qu'on appelait *toreutique* (*voy.* Partie II).

C'est donc à cette théorie qu'il faut avoir recours pour s'expliquer les variétés de la composition et du travail de tous les objets, qui, dans la description, s'offrent à nous, sans aucun caractère qui les distingue. Car c'est bien inutilement, selon moi, que MM. Heyne et Völkel ont essayé de découvrir, dans quelques-uns des mots dont use Pausanias, tels que εἰργασμένα, ἐπειργασμένα, ἐμπεποιημένα, des différences spécifiques du travail, de la position, et du genre de ronde-bosse ou de bas-relief des figures et des sujets d'ornement. Il ne me paraît point que Pausanias ait jamais eu la prétention au mot technique. Comme presque tous les écrivains anciens, il a usé sur les objets d'art, des locutions et des termes d'usage, et sans autre intention, en les employant indistinctement, que de diversifier les formes de ses descriptions.

Il entra dans la décoration du trône trois sortes de figures; celles qui étaient en bas-relief; celles que nous appelons de ronde-bosse, et qu'on a cru être désignées par le mot ἀγάλματα (quoiqu'il soit certain que ce mot a été aussi employé par Pausanias (3) à des figures de bas-relief); et celles que l'écrivain appelle d'un terme encore plus général ζῶα, et qu'on peut entendre ici de tout ce qui entrait dans les ornements peints, des

(1) Dio. Chrys. Orat. 12. — (2) Suet. Vit. C. Cal., cap. 57. — (3) *Voyez*, plus bas, même Paragraphe, pag. 280.

montants et des traverses. Les figures de ronde-bosse étaient les Heures et les Graces au haut du trône, les Sphinx et les jeunes Thébains aux bras, les quatre Victoires à chacun des quatre pieds, et même, quoiqu'adossées au bas des pieds, les deux Victoires, πρὸς ἑκάστου πέζῃ ποδός. Les figures, autres que celles-là, étaient soit peintes, soit appliquées en bas-relief sur les fonds courants des montants et des traverses.

Or on prendrait une fausse idée de tout ce genre d'ouvrage, si l'on s'imaginait que ces figures étaient travaillées dans la masse même des traverses et des montants, comme M. Heyne l'a cru d'un monument semblable (le trône d'Apollon à Amyclée), qu'il suppose avoir été de pierre, et avoir eu ses bas-reliefs pris dans la même matière [1]. J'entends, pour m'expliquer avec clarté, que les quatre Victoires dansantes, d'un des pieds de devant (*voy.* Pl. XIII), étaient des figures de rapport faites en métal, et travaillées séparément, et que les bas-reliefs de la traverse de devant, par exemple, ainsi que tous les autres ornements répandus sur les superficies, au lieu d'avoir été taillés sur la pièce même qui leur servait de fond, y avaient généralement été placés, rapportés et incrustés par des procédés divers.

Ce grand nombre de matières énumérées par Pausanias dans les ornements du trône, telles que l'or, les pierres, l'ébène, l'ivoire, prouvent que le travail fut dans le système dont je parle, c'est-à-dire à pièces de rapport appliquées sur des fonds de bois; le bois étant beaucoup plus propre à ce genre d'ouvrage que le métal et la pierre.

On comprend, par exemple, que tout ce qui était peinture ou bas-relief sur ivoire et sur ébène, correspondait dans ce travail à ce que nous nommons aujourd'hui *marqueterie, ébénisterie.* Ce qui consista en pierres précieuses peut s'entendre d'une sorte de mosaïque à la manière de celle de Florence. Mais si par λίθοις on croit devoir désigner des *gemmes,* telles que des agates, des émeraudes, il y a deux manières de s'en représenter le travail et l'enchâssement. L'une, de les supposer comme de grands camées encastrés dans d'autres ornements, et figurant ainsi que le font les petits bas-reliefs dans l'arabesque; l'autre, de les regarder comme enchâssés dans les compartiments, selon le goût de l'ancienne orfévrerie ou des reliquaires des églises.

Quant au plus grand nombre des ornements et des figures en bas-relief, qui durent être d'or plaqué, et qui se rapportaient sur des fonds de matière différente, on les y fixait, soit en les rivant, soit en les assujétissant par des mastics et des glutens. Je dirai à l'article des trônes (*voy.* Partie V, paragr. I) de quelle manière on peut s'expliquer cette grande quantité de sujets et de bas-reliefs en or, que la toreutique ou sculpture sur métaux reproduisait avec abondance, et que Phidias, le plus grand toreuticien qu'il y ait eu, se plut à multiplier sur tous ses monuments. Mais déja les notions que nous avons développées sur la toreutique, ont dû mettre le lecteur à même de comprendre quelles furent les variétés de travail qui entraient dans ses attributions, et combien ses combinaisons furent propices au génie de la décoration.

Lorsqu'on décompose, par le moyen de cette analyse, les éléments du trône d'Olympie, on voit disparaître sur-le-champ l'embarras qu'ont éprouvé les précédents commentateurs de cet ouvrage, pour assigner à chaque objet d'ornement et sa forme et sa place. Loin que le nombre des objets décrits y ait produit de la confusion, on se persuade que, dans

(1) Auf der Fläche der Steine erhoben gearbeiten. Antiq. Aüfs., Part. I, pag. 14

le goût de décoration qui nous est indiqué, il dut y avoir une bien plus grande quantité de sujets; mais que Pausanias, ainsi que cela sera prouvé plus bas, a fait choix, et des plus apparents, et de ceux qui étaient le plus à sa portée.

Du goût d'ornement du trône. — Le goût adopté dans l'ornement du trône nous est encore clairement désigné par la définition générale déja rapportée. Qu'on se représente donc encore une fois *un assemblage d'or, de pierres précieuses, d'ivoire, d'ébène, de peintures et de sculptures,* et qu'on applique cet ensemble si diversifié, ποικίλος, à des montants et à des traverses de bois d'à-peu-près deux pieds de large; on ne tardera pas à se rendre compte du goût dont les paroles de Pausanias rétracent l'idée. Il s'agit bien certainement (mettant à part les objets en ronde-bosse) d'une réunion de compartiments, dont le charme résultait de la variété des matières, des couleurs et des sujets peints ou sculptés. Or, rien ne paraît plus analogue à la définition de Pausanias, que ce qu'on appelle dans l'architecture l'art de l'ornement appliqué au revêtement, soit des panneaux de murs, soit des berceaux de voûtes, soit des montants de pilastres ou de piédroits. On sait qu'une partie de ce goût de décoration consiste dans certaines combinaisons où s'entremêlent, sur des fonds et sur des marbres diversement colorés, toutes sortes de compositions, de figures et d'ornements. Un simple souvenir des beaux montants de ce qu'on appelle les *Loggie* de Raphael au Vatican, suffit pour me faire comprendre. Qu'on ajoute à cet exemple, celui de quelques pilastres en mosaïque antique, ornés de quelques pierres précieuses, tels que ceux de la villa Albani à Rome, et l'on aura, selon moi, une idée fort approchante du goût de décoration du trône d'Olympie.

Il faut s'en figurer les montants, vu leurs dimensions, comme des espèces de pilastres, dont les champs, revêtus de toutes les variétés de l'art et de la matière, s'appelleraient aujourd'hui des compositions *arabesques.* Sous ce nom fort impropre, les modernes entendent deux goûts assez distincts : l'un, qui comprend des créations fantastiques de figures chimériques qu'on compare à des rêves; l'autre, comportant un emploi judicieux et que la raison approuve, des objets de tout genre qu'un dessin ingénieux peut réunir, pour plaire à-la-fois et à l'esprit et aux yeux. Que le premier de ces goûts ait été connu des Grecs, comme il est certain, par Vitruve, qu'il le fut des Romains, c'est ce qu'on ne peut ni affirmer ni nier. Quant au second genre, lié à l'architecture dont il est, si l'on peut dire, une sorte d'accompagnement naturel, non-seulement les Grecs le pratiquèrent, mais ils doivent passer pour en être les vrais inventeurs; et quand toutes sortes d'autorités ne le prouveraient pas, la seule définition du style de décoration du trône d'Olympie le témoignerait suffisamment.

Si donc cette définition indique un ouvrage à compartiments, diversifié par toutes sortes de matières, de couleurs, de fonds, de sujets et de détails d'ornement, c'est dans de semblables ouvrages de décoration chez les anciens, qu'il convient de puiser les notions propres à réaliser les paroles de la description. Il suffit, pour l'objet auquel je tends, de mettre le lecteur sur la voie de ce parallèle, et de lui en indiquer l'esprit. Chacun peut à son goût choisir dans les recueils d'intérieurs antiques, soit palais, soit maisons, soit thermes, soit sépulcres (1), quelqu'une de ces compositions décoratives, ou sur des fonds

(1) *Voy.* Thermes de Tite, Sépulcres des Nasons, Chambres de Pompéi, Villa Adriana, etc.

de toute teinte, et quelquefois dorés, sont répartis en espaces symétriques et correspondants, des sujets qui tantôt se répètent sans se ressembler, tantôt sont en pendant, et tantôt en contre-partie l'un avec l'autre. Si l'on ajoute à cela quelques-uns de ces motifs d'ornement et d'agencement que les parties isolées d'un trône durent avoir de commun avec les autels, les trépieds, ou les candélabres antiques, on aura, je pense, réuni les éléments du goût de composition qui peuvent servir à définir le système décoratif de notre ensemble.

Je dois revenir sur la signification des deux mots ζῶα et ἀγάλματα, employés par Pausanias, et faire voir que leur signification n'est déterminée ici que par la distinction de peinture et de sculpture, parce qu'au mot ζῶα, l'auteur a ajouté γραφῇ μεμιγμένα. Les uns, tels qu'Amasée et l'abbé Gedoyn, ont entendu, par le premier mot, des animaux, et par le second, des figures humaines en ronde-bosse. D'autres, comme M. Volkel, ont prétendu que ζῶα, exprime ici des figures de bas-relief, tandis qu'ἀγάλματα veut faire entendre des figures de ronde-bosse [1]. Je ne vois aucune raison pour restreindre le sens de ces deux mots. Quant au premier, il y a mille autorités pour prouver qu'il est générique, en fait d'art. Je n'en apporterai d'autre preuve que les mots composés ζωγράφος, ζωγραφία, lesquels veulent dire *peintre* et *peinture*. Il en est de même du second mot ἄγαλμα, d'où l'on a fait ἀγαλματοποιός, *sculpteur figuriste*, sans distinction de bas-relief ou de ronde-bosse. Pausanias n'a voulu établir d'autre distinction que celle de figures peintes et de figures sculptées, ἔστι καὶ ζῶα γραφῇ μεμιγμένα καί ἐστιν ἀγάλματα εἰργασμένα. Si déja j'ai fait voir que les traverses ne pouvaient dans aucune hypothèse être circulaires, il me restera à montrer (ce que je ferai plus bas) qu'en les admettant carrées, l'opinion qui transforme les sujets décrits sur ces traverses, en petites statues isolées, répugne à toute espèce de vraisemblance. Mais avant de passer à la recherche particulière de chacun de ces objets, je dois m'arrêter encore à une recherche générale et élémentaire; savoir celle des dimensions du trône.

De la dimension du trône. — Rien de plus important que la détermination de ces mesures. Car le monument pouvant être regardé comme un ouvrage d'architecture, ou être mis au nombre des objets dont tous les rapports s'établissent les uns par les autres, et dans lesquels un point connu conduit à d'autres inconnus, on comprend combien il importe d'arriver à la connaissance d'une seule mesure, puisqu'elle peut devenir la base d'une échelle de proportion. Or ici, sans une échelle, on court risque de tomber dans des projets hors de toute vraisemblance. On verra que la connaissance de la seule largeur que dut avoir le trône, suffira pour réfuter une des hypothèses hasardées sur sa composition. Voici donc, selon moi, les notions que nous pouvons acquérir sur sa hauteur et sa largeur.

Pausanias ne nous a laissé à cet égard que des renseignements indirects, mais toutefois très-utiles. Ce sont ceux qui résultent, comme on l'a vu, des mesures du temple. Pour ce qui est du trône et de la statue, ce qu'il dit de leur dimension n'est qu'un renseignement moral. Selon lui, la proportion du colosse, estimée au simple coup-d'œil, surpassait de beaucoup celle que lui assignaient les mesures publiées par les écrivains, ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολύ τι ἀποδέοντά ἐστιν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα.

(1) ἄγαλμα dans Pausanias ne signifie pas exclusivement statue. Ainsi, sur la base d'une statue de Minerve à Corinthe, on voyait les Muses sculptées, ce qui n'a pu être qu'en bas-relief. L'auteur, liv. II, chap. 3, dit τῷ βάθρῳ .... ἐστι Μουσῶν ἀγάλματα ἐπειργασμένα.

On trouve dans Hygin (1) que le Jupiter d'Olympie avait 60 pieds de haut. Mais, outre que le témoignage de cet écrivain n'est pas d'un grand poids, son évaluation, en la réputant, si l'on veut, approximative, donne encore lieu à deux sortes d'ambiguités. D'abord les 60 pieds s'appliquent-ils à la figure seule du dieu, ou à l'ensemble de la masse, en y comprenant le soubassement? Il paraît d'autant plus naturel d'y comprendre la base que le temple de Jupiter n'ayant eu en hauteur que 68 pieds grecs (64 pieds français) jusqu'au sommet du fronton, on ne peut pas supposer que l'intérieur du Naos ait pu s'élever au-delà de 60 pieds. Ensuite, si l'on suppose qu'Hygin n'a entendu parler que de la statue sans le trône et le soubassement, il faut encore savoir s'il a eu en vue la grandeur de la figure supposée droite, ou sa hauteur, en la supposant assise. Car une figure assise diminue dans sa masse perpendiculaire de toute la longueur des cuisses. On voit, par ce peu d'observations, qu'il n'y a guère plus de lumières à attendre de l'évaluation arithmétique d'Hygin, que de l'estimation morale de Pausanias.

Strabon (2) prévient son lecteur que les mesures de la statue d'Olympie avaient été données par plusieurs écrivains, et entre autres par un certain Callimaque, en vers iambiques; ce qui fut cause apparemment de son silence sur cet objet. Cependant il résulte du récit de cet auteur judicieux et véridique, une particularité qui, rapprochée des mesures du temple données par Pausanias, et de celles de la statue de Minerve au Parthénon, peut faire arriver nos conjectures très-près de la vérité.

Selon Strabon (3), Phidias avait fait son Jupiter assis, καθήμενον ποιήσαντα, et touchant presque le sommet de la couverture du temple, ἁπτόμενον δὲ σχεδόν τι τῇ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς, de manière qu'il paraissait que si le dieu en se levant se fût dressé, il aurait enlevé la couverture, ὥς τε ἔμφασιν ποιεῖν ἐὰν ὀρθὸς γένηται διαναστὰς ἀποστεγάσειν τὸν νεών.

Pour procéder méthodiquement en cette matière, nous devons dire avant tout, quelle fut la hauteur de l'intérieur du temple. Cette hauteur, comme on l'a vu, dut être d'à-peu-près 55 pieds fr. Et ici j'observerai que très-certainement M. Volkel s'est trompé en ne donnant que 43 pieds (4) de haut à la nef intérieure du Parthénon. L'erreur est d'avoir appliqué à la hauteur de cette nef la mesure que Stuart (5) assigne à l'élévation des plafonds du portique extérieur. Il est constant, ainsi qu'on peut s'en convaincre par le dessin (Pl. XI, fig. 2), que les deux ordres de colonnes intérieures qui formaient la nef, durent porter dans le temple d'Olympie comme dans le Parthénon la ligne du plafond (même supposé horizontal) à un point de 10 à 12 pieds plus élevé que ne l'était le plafond des péristyles du dehors, lequel se réglait à peu de chose près sur la base du fronton. Ainsi, au grand temple de Pæstum, dont les deux rangs de colonnes intérieures se sont conservés, nous voyons l'entablement du second ordre monter jusqu'à un tiers de la hauteur du fronton, à partir du bas (6). L'intérieur du Parthénon doit par conséquent avoir eu à-peu-près 54 pieds de haut; ce que nous a prouvé d'ailleurs la mesure connue de la statue qui fut de 37 pieds, et la mesure présumée de sa base qui fut de 10 pieds (*voy.* la Planche VIII). La hauteur de la nef du temple d'Olympie, en diminuant des 64 pieds français l'épaisseur de la toiture et l'intervalle des deux charpentes, ne peut donc pas s'estimer moindre que celle du Parthénon, et nous lui donnons aussi 54 *pieds français*.

(1) Hygin., fab. 223. — (2) Strab. Geogr., lib. VIII, p. 354. — (3) *Id. ib.*, p. 353. — (4) Völkel, *ibid.*, p. 123 — (5) Antiq. of. Athens., tom. II, Pl. III et ch. 1. — (6) Rovine della citta di Pesto, Pl. XIV.

Cela connu, voici comment on peut raisonner. Si l'on supposait assise sous un plafond élevé à 54 pieds, une figure de 55 pieds de proportion sur un siége posé à terre, la figure serait censée pouvoir produire l'effet dont Strabon donne l'idée; savoir, d'enlever ou de percer le plafond en se levant. La hauteur de la statue serait donc connue, quant à son *minimum*, et par suite on connaîtrait celle du trône, dont les sommités s'élevaient au dessus de la tête du dieu. Cette figure diminuant en hauteur d'un peu plus d'un quart, par le fait de sa position (puisqu'elle était assise), elle aurait eu à-peu-près 40 pieds de haut, et son siége aurait eu assez *de* 48 *ou* 50 *pieds*. Il n'y aurait lieu, dans le cas donné, qu'à des variétés d'opinion trop légères pour être l'objet d'une discussion sérieuse.

Mais le trône, dont la notion due à Strabon nous aurait révélé la dimension, par suite de la dimension connue de la statue, avait un soubassement; et c'est la hauteur inconnue de ce soubassement qui nous empêche de déduire du texte cité, des conséquences rigoureusement exactes.

Quelle était en effet la hauteur de ce soubassement? Là-dessus l'opinion des modernes est fort sujette à s'égarer. L'usage a établi, dans les rapports des statues avec leurs piédestaux, certaines pratiques qui sont on ne peut pas moins d'accord avec celles de l'antiquité. On croit volontiers que plus une figure fut colossale, plus on doit lui supposer une base élevée. C'est tout le contraire. Dès qu'on eut l'intention (comme on l'eut en effet) de donner à la statue une apparence gigantesque, il convint de la rapprocher beaucoup de la vue. Le soubassement d'ailleurs figurait ici, plutôt comme estrade du trône que comme piédestal de la statue. M. Völkel [1] me paraît s'être fort trompé dans son hypothèse, lorsqu'il pense que la galerie courante au-dessus du premier ordre des colonnes de la nef, conduisait comme de plain-pied au niveau du soubassement, qui aurait eu la hauteur de la colonnade inférieure (c'est-à-dire 25 pieds, selon son calcul), lorsque la statue n'aurait eu que celle de la colonnade supérieure (c'est-à-dire au plus 15 pieds). Je ne saurais donner au passage de Pausanias, qui concerne les colonnes intérieures, un sens qui permette d'en tirer une telle conséquence. « Dans l'intérieur du temple, dit-il, « s'élèvent des colonnes, et des galeries supérieures par où l'on passe pour aller à la « statue. » ἑστήκασι δὲ καὶ ἔντος τοῦ ναοῦ κίονες καὶ στοαί τε ἔνδον ὑπερῷοι, καὶ πρόσοδος δι' αὐτῶν ἐπὶ τὸ ἄγαλμα ἐστί. Deux sens s'offrent ici. Selon le premier, on passait véritablement sous ces galeries pour entrer dans la nef, et aller en droiture à la statue, puisque ces galeries étaient pratiquées tout autour des murs du Naos. On peut, en suivant le second, prétendre que l'on avait la liberté de monter dans la galerie supérieure pour aller examiner de plus près les parties élevées du colosse. Mais rien dans ce passage n'offre l'idée d'un niveau établi entre le sol de la galerie supérieure et le soubassement de la statue, ni d'un rapport quel qu'il puisse être entre ces deux choses.

Loin qu'on doive donner au soubassement une telle élévation, tout porte à croire qu'elle fut de plus de moitié moindre. Cela se conclurait uniquement des bas-reliefs nécessairement fort petits, lesquels étaient placés sur les faces du marchepied de Jupiter, et que Pausanias n'aurait pu décrire, s'ils avaient été à la hauteur supposée. Le critique, dont je combats l'hypothèse, n'a pas pensé d'ailleurs qu'en élevant le soubassement à la hauteur

(1) M. Volkel, dans l'hypothèse que le temple n'avait guère plus de 40 pieds de haut, donne au soubassement 25 pieds, à la statue 14 pieds de haut. *Voy.* Völkel, über, etc., pag. 125.

de la colonnade inférieure, c'est-à-dire à 25 pieds, selon son calcul (30 pieds, selon le mien); et, en n'accordant alors que 15 pieds au plus à la hauteur du trône, nécessairement plus haut que la statue, dont le marchepied doit encore diminuer la dimension, on rapetisse singulièrement l'objet principal, et que les sujets de décoration du trône se seraient trouvés tout-à-fait hors de la vue du spectateur.

Comme le temple de Minerve à Athènes nous a fourni toutes sortes d'analogies pour restituer ce qui manque à la description de celui d'Olympie, la statue de Minerve doit d'autant plus nous guider dans la recherche actuelle, que toutes choses, comme on l'a vu, étant d'ailleurs égales entre l'un et l'autre édifice, il est encore plus à croire que la même parité de mesure dut exister entre les colosses des deux temples. Or nous avons vu que la statue de Minerve au Parthénon avait 36 à 37 pieds français de haut. Nous avons trouvé que, sous un plafond élevé à 54 pieds, il restait 18 pieds qui pouvaient se diviser entre la hauteur de la base, et l'espace requis dans le haut pour l'élévation de la lance, c'est-à-dire que la base de Minerve dut avoir 10 à 12 pieds de haut.

Appliquons cet exemple, qui s'offre si naturellement. Nous avons vu qu'en donnant à notre colosse assis sur un trône placé à terre, 55 pieds de proportion pour répondre à l'effet décrit par Strabon, il se réduirait, par cela qu'il serait assis, à 41 ou 42 pieds de hauteur. Maintenant diminuons-le de ce dont il doit diminuer, pour produire toujours l'effet de l'hypothèse de Strabon, et se trouver élevé sur une base égale à celle de la Minerve du Parthénon; nous verrons qu'il aura 44 pieds de proportion et 33 pieds de hauteur, par cela qu'il est assis. Le dieu de 33 pieds assis, mais de 44 pieds debout, se levant sur un soubassement de 10 à 12 pieds, aurait donc enfoncé un plafond élevé à 54 pieds du sol. Voilà ce que la conformité de proportion, si probable entre les deux statues, enseigne à déterminer, comme le plus vraisemblable, dans la parité de leurs soubassements.

Laissant donc toutes les parités numériques de côté, je conclus que le soubassement eut en hauteur 12 pieds, le marchepied 3 pieds, le dieu assis, depuis le marchepied jusqu'au sommet de la tête, 30 pieds; en tout, 45 *pieds*. Je conclus que le trône, qui s'élevait au-dessus de la tête du dieu, de la hauteur qu'avaient les Graces et les Heures, c'est-à-dire d'à-peu-près 4 pieds, qui posait sur le soubassement, et qui très-sûrement ne devait pas toucher au plafond, avait 40 *pieds de hauteur*.

Nous avons maintenant, pour apprécier la largeur du trône, toujours dans le même système d'approximation, deux éléments : l'un qui résulte de la largeur connue de la nef du temple d'Olympie; l'autre que va nous fournir la proportion qu'on vient de reconnaître, comme ayant dû être celle du colosse assis dans le trône.

En commençant par ce dernier point, l'élément qu'il faut rechercher, est la largeur de l'espace qu'occupe une figure assise.

Chacun peut se convaincre, soit d'après nature, soit sur des statues, qu'une figure assise de 6 pieds de proportion, occupe un espace en largeur d'au moins un pied et demi. En multipliant cet espace par 7, on aura 10 pieds et demi. Qu'on accorde ensuite aux draperies une étendue quelconque en surplus, et qu'enfin, pour ne pas se tromper, on ajoute 2 pieds et demi, il est certain que l'intérieur du siége entre les bras, aura été plus large qu'il ne le faut, en lui donnant 12 à 13 pieds en carré, pour recevoir un colosse de 40 pieds de proportion.

Que l'on admette ensuite pour largeur moyenne, tant des montants du trône que de ses traverses, celle de 20 pouces, qui, comme on le verra, est très-suffisante à la proportion des figures et des ornements sculptés ou appliqués sur leurs surfaces, le trône se trouvera de plus avoir 40 pouces en largeur; de sorte qu'en donnant à la totalité de son étendue en plan 16 pieds carrés, il sera certain que cet espace excédera tout ce qu'on peut exiger pour le volume d'une statue de 40 pieds de proportion.

C'est à mon avis dans un espace de 15 à 16 pieds de large que doit se restreindre le système de composition et de construction du trône. Cet espace va nous être prescrit aussi par la largeur même de la nef, seconde base de notre calcul. En effet, il nous reste plus d'un objet accessoire au trône proprement dit, à établir dans la largeur de la nef, et à établir de façon qu'il y ait encore un excédent d'espace entre les colonnes, pour que le spectateur puisse tourner autour du monument, et le faire avec un peu de reculée. Par exemple, il convient d'ajouter aux 16 pieds en largeur du trône un pied de chaque côté au moins, soit pour la corniche du soubassement, soit pour l'excédent qu'il dut avoir en largeur sur les pieds du trône, dans le cas où il n'aurait pas en de corniche. Ensuite il faut porter en compte l'espace compris entre le soubassement et le petit mur d'enceinte qui l'environnait (*voy.* Pl. XV), et il est difficile de supposer moins de 3 pieds à cet espace : voilà 24 pieds. Nous avons trouvé que la nef entre les colonnes, à en juger par celle du Parthénon, eut au plus 34 pieds de large. Ainsi, en portant de 5 à 6 pieds de chaque côté l'intervalle laissé entre le petit mur d'enceinte et les colonnes, nous croyons user de la plus stricte rigueur. D'où l'on peut conclure que l'intérieur de la nef du temple s'accorde, avec les proportions du colosse, à donner au trône la largeur qu'on vient de voir.

PARAGRAPHE XV.

Continuation du même sujet. — De la remise ensemble des parties et des détails d'ornement du trône de Jupiter.

Le trône dont on a déja développé les notions élémentaires, n'était pas, comme la suite le prouvera encore davantage, un ensemble d'ornements purement soumis au génie de la décoration; il participait aussi au caractère de l'architecture, je veux dire que les pieds, les montants et les traverses étaient, comme les membres d'une ordonnance, des parties régulières et symétriques auxquelles la décoration se trouvait subordonnée. C'est pourquoi, avant de se décider entre les diverses manières de réaliser la disposition et la forme des ornements décrits par Pausanias, il était indispensable de se faire l'idée la plus claire de la constitution essentielle du trône. Je vais maintenant procéder, par suite des points précédemment arrêtés, à la recherche de l'emplacement que durent occuper les objets d'ornement, pour s'accorder à-la-fois avec le texte de l'écrivain grec, avec les formes et les mesures déja déterminées, et avec le goût qui doit aussi entrer comme élément dans cette restitution.

De la manière de concevoir et de disposer les quatre Victoires de chacun des pieds du trône.

La principale difficulté qu'offre la remise en place des objets d'ornement décrits, consiste dans l'emploi des quatre Victoires, que la description assigne à chacun des quatre pieds du trône, indépendamment de deux autres Victoires placées au bas des mêmes pieds. Comme il arrive quelquefois que, dans la manière de s'exprimer en fait de nombre, on tombe dans l'équivoque, je veux faire voir que Pausanias n'en offre pas même ici le soupçon. Il y aurait eu lieu à double entente, s'il eût dit qu'il y avait *quatre Victoires* aux *quatre pieds*. Mais telle n'est pas sa phrase. Il y en avait *quatre*, Νίκαι μὲν δὴ τέσσαρες, *semblables à des danseuses*, χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα, *à chacun des pieds du trône*, κατὰ ἕκαςον τοῦ θρόνου τὸν πόδα. Nul moyen encore de supposer ici une erreur de texte, ni de prétendre qu'il faut réduire ces Victoires à quatre en tout, une à chaque pied. En effet, le texte de cette phrase est confirmé par la phrase suivante, sur laquelle aucune incertitude ne peut s'élever. Il y avait encore *deux Victoires en avant du bas de chaque pied*, δύο δέ εἰσιν πρὸς ἑκάςου πέζῃ ποδός. Comme ici le nombre *deux* ne peut être collectivement appliqué à tous les pieds, il est sensible, et par plus d'une raison, que, s'il y eut deux Victoires dans la partie inférieure des pieds, on ne peut se permettre de réduire les quatre à une seule, dans l'ajustement de la partie supérieure.

Le nombre de vingt-quatre Victoires dans un ensemble aussi rapproché, a dû naturellement embarrasser les critiques qui ont cherché à entendre quelque chose de plus que les mots dans la description de Pausanias. M. Heyne s'est trop peu arrêté sur cet objet, et il s'est trop peu expliqué, pour qu'on puisse deviner de quelle manière, en réduisant les quatre Victoires à une, il place celle-ci en bas-relief: *Eine vie im Chortanz Schwebende Siegs-Göttin* (1).

M. l'abbé Barthélemy n'ayant pas jugé à propos, comme je l'ai dit, de se livrer à toutes ces recherches, n'a rendu aucun compte du parti qu'il adopte dans l'emploi des Victoires. Mais ce parti est énoncé bien clairement dans sa description, et il consiste à supposer que tous les sujets étaient de bas-relief (2). « Quatre bas-reliefs, dit-il, sont appliqués sur « la face antérieure de chacun des pieds de devant; le plus haut représente quatre Vic- « toires dans l'attitude de danseuses; le second, des sphinx qui enlèvent les enfants des « Thébains; le troisième, Apollon et Diane perçant de leurs traits les enfants de Niobé; « le dernier enfin, deux autres Victoires. » Cette hypothèse contient plus d'une invraisemblance. D'abord il est peu probable que tous les sujets décrits aient été de bas-relief. Cette uniformité de parti a quelque chose de trop insignifiant. Ensuite les quatre Victoires supposées dansantes au haut d'un des compartiments des pieds du trône, auraient formé un objet très-peu remarquable en bas-relief; car les figures, réduites selon la largeur des montants, auraient eu à peine 8 à 10 pouces de haut. Enfin, admettre les quatre Victoires, comme le fait M. l'abbé Barthélemy (sans s'expliquer davantage) seulement *sur les pieds de devant* et *sur leur surface antérieure*, c'est éluder, mais non résoudre la difficulté de la description (*voy.* Pl. XIV, n° 2, *l'hypothèse de M. l'abbé Barthélemy, en dessin*).

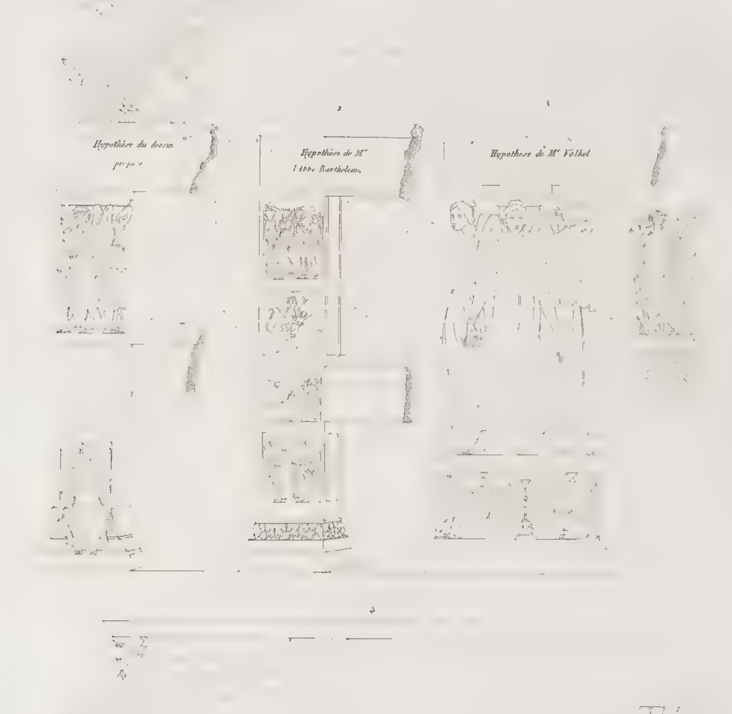
(1) Antiq. Aufsatz, tom. I, pag. 10. — (2) Voyage du jeune Anacharsis, tom. III, ch. 38, pag. 428.

M. Volkel a senti une partie des inconvénients de l'hypothèse précédente, et il a tenté de se conformer avec plus de précision au texte de Pausanias. Malheureusement il n'a employé que le discours à l'appui de son opinion, de sorte qu'on éprouve autant de peine à se la figurer que la description même. En effet, il place d'abord quatre Victoires (1) en haut, sans dire comment, ni dans quelle proportion, seulement il les imagine sous la forme des danseuses d'Herculanum. Puis (2) il dispose au bas de chaque pied deux Victoires, non, dit-il, dans la position des précédentes; position qui ne leur eût pas convenue, car celles-ci devaient porter le trône; elles avaient par conséquent, ajoute-t-il, l'apparence de caryatides. Quelques lignes plus bas (3), après avoir dit que souvent dans l'antique, des tables, des siéges et autres meubles sont soutenus, non par des pieds unis et droits, mais par des satyres ou d'autres figures, le même critique se représente les Victoires (sans dire s'il parle des quatre d'en haut ou des deux d'en bas) sous le siége tout-à-fait de ronde-bosse, mais adossées au pied montant, ainsi placé au milieu d'elles (*voy.* Pl. XIV, fig. 3). On croit entrevoir, par son opinion précédemment énoncée (4) sur le goût de disposition du trône d'Olympie, qu'il regardait la composition de sa partie inférieure comme un ensemble qui manquait de simplicité, qui avait un aspect lourd et désagréable pour la vue. *Einfach war diese form nicht, das untergestelle hatte ein schweres, dem auge ungefalliges Anseln.* Ce reproche fait par M. Völkel à sa propre manière de concevoir la disposition des principaux ornements des pieds, donne à croire qu'il s'est figuré les quatre Victoires exécutées en ronde-bosse, et dansant autour de chaque pied, comme l'on voit (et ce sont ses propres paroles) les Heures et les Graces sur d'anciens monuments (5). *Und sie fasten sich alle vier vie tanzende bey den handen, ungefähr vie Horen und Grazien auf einigen alten Denkmahlern* (*voy.* Pl. XIV, n° 3).

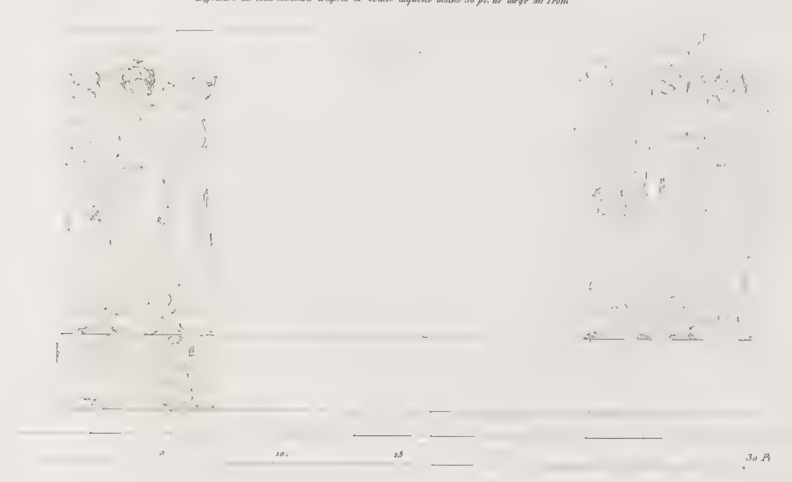
Je suis tout-à-fait de l'avis de M. Völkel, et je porte le même jugement que lui sur l'effet de la disposition, dont l'hypothèse qu'il présente donne l'idée. Et cet effet, *très-désagréable de lourdeur,* que l'agencement dont il s'agit laisse entrevoir dans le simple discours, devient bien plus sensible lorsqu'on réalise cette hypothèse par le dessin et par la perspective, et lorsque sur-tout on donne au trône les dimensions convenables à un colosse de 40 pieds (*voy.* Pl. XIV). Une pareille statue assise exige un siége, ainsi qu'on le voit, de 15 à 16 pieds de haut dans sa partie inférieure. Telle doit donc être la hauteur des pieds; et nous avons trouvé que leur épaisseur devait être de 18 à 24 pouces. Si maintenant on veut établir quatre statues dansantes de ronde-bosse (6), *fast ganz rund,* autour d'un pied de cette proportion, il faut accorder à ces figures 8 à 10 pieds de haut. Il faut supposer qu'elles poseraient sur les traverses qui alors seraient plutôt sous les pieds, qu'entre les pieds, et que les Victoires d'en bas supporteraient ces traverses, n'importe dans quelle position. Mais alors il faut ajouter à l'épaisseur d'à-peu-près 20 à 24 pouces de chaque pied montant, une épaisseur de 2 pieds de chaque côté du montant, que donne la saillie de chaque statue dansante. Chaque pied se trouvera donc avoir 6 pieds de large, et en masse 18 pieds de circonférence. Or 2 pieds à 6 pieds de large font déja 12 pieds; puis il faut, bien entre chaque pied montant et le support de la colonne intermédiaire, laisser l'épaisseur d'un pied montant. Voilà tout de suite 26 pieds de large donnés au trône seul. Ainsi il n'y aurait pas eu assez d'espace dans la nef pour établir une pareille

(1) Pag 174. — (2) *Ibid.* — (3) Pag. 176. — (4) Pag. 165. — (5) Pag. 174. — (6) Pag. 176

Diverses hypothèses de la composition
du Trône réduites à la même echelle de proportion



Hypothese du tout ensemble d'apres Mr Völkel laquelle donne 30 pi. de large au Trone



machine. Si l'on diminue ces rapports ou ces intervalles, en rapprochant les groupes, on augmentera la confusion de tous ces objets. De quelque façon qu'on retourne l'hypothèse, je ne pense pas qu'on puisse imaginer une disposition plus fatigante en elle-même, plus en désaccord avec tout le reste de l'ouvrage. Autant les répétitions d'objets symétriques sont reçues et plaisent dans de petits objets de décoration, autant le sentiment des convenances nous avertit que dans le genre colossal, la redite des mêmes objets, et sur-tout aussi rapprochés, doit engendrer une fastidieuse monotonie. Qu'on se figure ensuite l'extraordinaire disproportion de pieds, ayant un tel agroupement de statues et dans une telle circonférence, avec les montants du dossier, couronnés simplement par des figures dont la modique proportion, comme on le verra, est prescrite par celle de la place qu'elles occupent, et de l'espace sur lequel elles s'élèvent.

J'ai cru devoir une réfutation à ces diverses hypothèses, ne fût-ce que pour montrer que je les ai connues; que j'en ai éprouvé les combinaisons; et que le parti auquel je me suis arrêté est le résultat, non d'une manière de voir abstraite et spéculative, mais bien d'un rapprochement entre les diverses interprétations que le texte de Pausanias peut comporter, et les différentes applications qu'on peut faire des éléments de la décoration à l'ensemble de la description.

Mais, si nous trouvons que, sans contredire le moins du monde le sens des paroles de Pausanias, il est possible d'employer tous les matériaux qu'elles nous fournissent, dans un ensemble beaucoup plus d'accord avec les convenances prescrites par le lieu, par les mesures, par le goût de la décoration; il semble que le simple bon sens devra donner la préférence au parti que nous proposons (*voy.* Pl. XIII, et Pl. XIV, n° 1).

D'abord il est visible que les mots dont use Pausanias à l'égard des quatre Victoires dansantes, ne désignent point du tout la position qui résulterait de l'emploi de quatre figures dansant en rond autour de chaque pied montant du siége. Pausanias, dans ce cas, aurait dû se servir de la préposition περὶ. Mais κατὰ ἕκαςον τοῦ θρόνου τὸν πόδα ne signifie que *ad unumquemque pedem,* à chaque pied. Rien n'est plus vague que le sens de cette préposition. Nous avons vu plus haut (*voy.* Paragr. XI, pag. 260) Pausanias se servir de la locution κατὰ μέσον τὸν ἀετὸν, deux fois en deux lignes : une fois pour désigner une figure adossée au fronton; l'autre fois, à l'égard d'une figure posée sur le sommet du même fronton. La préposition κατὰ ne saurait donc avoir la propriété de signifier ici que les Victoires étaient autour de chaque pied montant. Ensuite il me semble que c'est argumenter des paroles de l'auteur avec une précision outrée, que d'exiger des quatre Victoires une véritable contredanse en rond autour d'un pilier carré ou circulaire (*voy.* Pl. XIV, n° 4). Loin de cela, Pausanias se contente de dire que ces figures ressemblent à des danseuses. Or, pour satisfaire à cette ressemblance, il suffit, selon moi, ou qu'elles soient sur la pointe des pieds, ou que leurs draperies soient ajustées par en bas d'une manière flottante, comme cela se voit à un très-grand nombre de figures d'ornement (*voy.* Pl. XVII, fig. 12).

Aucun mot du texte ne prescrit non plus ni une grande dimension dans les quatre Victoires, ni un relief de la nature de celui qui appartient à une figure isolée et de ronde-bosse. Pour ce qui est de la dimension en hauteur, je ne vois rien qui oblige de se régler sur celle des pieds. La seule convenance à suivre, doit être celle de l'harmonie générale, ou du rapport de proportion que doivent avoir entre eux tous les objets d'un ensemble décoratif. S'il y a ici des figures dont la dimension soit à-peu-près indiquée par leur position

(et telles sont les Victoires du bas des pieds et les groupes du dossier), c'est sur leur mesure que devra se régler celle des quatre Victoires, sous peine de faire un composé de parties disproportionnées. A l'égard de la saillie, on observera qu'il y a aussi une espèce de relief qui n'est pourtant point ce qu'on appelle ronde-bosse. Les quatre Victoires, telles que je les représente, sont de ce genre de relief moyen. Elles figurent comme de petites statues, et sont tout-à-la-fois liées entre elles et adhérentes au montant, dont l'épaisseur est censée diminuée de moitié. Dans mon système, les quatre Victoires, non-seulement appartiennent à chaque pied, mais font partie de sa hauteur. Comme au trône d'Amyclée, dont il est dit que les Heures et les Graces soutiennent le siége, nous avons trouvé qu'on ne pouvait pas assigner d'autre position à ces figures, il nous a semblé que l'exemple de cette disposition était une autorité très-plausible à l'égard du trône d'Olympie.

Je suppose donc les quatre Victoires disposées en un groupe, dont la masse n'excédait que de peu, par quelques parties légères, l'épaisseur du pied montant. Je leur donne de 3 à 4 pieds de haut, et peut-être 6 à 7 pouces de saillie. Elles sont posées et habillées en danseuses, et leurs ailes vont soutenir la platebande du siége. Elles font partie du pied montant, s'y adossent même dans un sens. Leur proportion ainsi rapetissée convient à celle des autres figures, n'augmente ni le volume des pieds, ni la dimension du trône, et ne prête à aucune des objections que nous avons vu se réunir contre les autres hypothèses, au jugement même de leurs auteurs.

La manière de placer les quatre Victoires à chacun des quatre pieds du trône, est, comme je l'ai déja fait entendre, la clef de cette composition. Or, si l'arrangement que je propose s'accorde aussi littéralement qu'il soit possible avec le texte de l'écrivain grec, et s'il y est même plus conforme qu'aucun autre, ce n'est pas, ce me semble, un petit préjugé en sa faveur, que d'échapper aux reproches de bigarrure, de disparate, et de lourdeur, que M. Volkel fait à la composition dont il donne l'idée. Qu'y a-t-il en effet ici qui manque de simplicité, comme il l'a cru? Où est cette lourdeur prétendue? Où est cet aspect désagréable? (*voyez* Planche XIII). Où sont ces formes échancrées, supposées par M. Heyne (1)? Quel besoin y a-t-il de découper des montants pour y placer les sujets décrits? La suite va nous montrer combien, dans le système proposé, tout se place facilement, sans qu'on soit obligé de sortir des combinaisons les plus simples de la décoration mêlée à l'architecture.

Des deux Victoires placées au bas de chaque pied.

Il y a, dit Pausanias, deux autres Victoires en avant et au bas de chaque pied, δύο δὲ εἰσιν ἄλλαι πρὸς ἑκάϛου πέζῃ ποδός. Je ne parlerai point ici de la méprise de l'abbé Gedoyn, qui place dans sa traduction ces Victoires aux pieds de Jupiter. Le texte ne donne lieu à aucun équivoque. Il s'agit toujours des pieds du trône.

Ce qui peut sembler étrange, c'est cette grande multiplicité de Victoires. Pour se l'expliquer, il faut avoir ici recours à l'esprit de la décoration ou de l'ornement en architecture. Rien n'est plus conforme à cet esprit, que la répétition des mêmes figures, ou des mêmes motifs. Non que je prétende qu'on doive s'abstenir d'y chercher un rapport

(1) Samml., Antiq. Aufsätz, tom. I, pag. 10.

d'idée avec le caractère et l'emploi du monument. Il est par trop sensible, au contraire, que le décorateur aura multiplié à dessein l'image de la Victoire autour du dieu qui présidait aux combats olympiques. Mais s'il s'agit de trouver sous quelle forme Phidias représenta, dans la composition du trône, ces figures tant de fois répétées de la Victoire, je pense qu'on y parviendra plus facilement, en interrogeant le génie de la décoration dans les pratiques si connues de ce genre, et en considérant ces objets comme faits autant pour s'adresser au goût, que pour parler à l'esprit.

Cette considération est propre à épargner beaucoup d'embarras dans la manière d'interpréter par le dessin la forme et la disposition de ces deux Victoires au bas de chaque pied. J'ai rapporté déja l'opinion qui tend à en faire des caryatides. S'il faut entendre ce mot dans un sens absolu, j'avoue que je ne puis comprendre un tel ajustement, sur-tout en ronde-bosse : mais je conçois aussi peu pourquoi l'on se donnerait des difficultés tellement gratuites. Si nous pouvons ici encore, être fidèles au texte de la description, au système d'une structure régulière, et aux errements connus du goût de l'ornement, je ne vois pas ce que la critique a droit d'exiger de plus.

Il me paraît aussi qu'en bonne règle de critique, les idées simples et naturelles (toutes choses égales d'ailleurs) doivent l'emporter sur les idées composées et recherchées, et que ce principe sera plus rigoureusement encore applicable aux combinaisons d'un monument antique, exécuté dans l'âge du meilleur goût, et par l'artiste qui passa pour avoir le plus grand style. Si donc il nous a semblé évident par toutes sortes de rapprochements (*voy.* Paragr. XIV), que les parties montantes du trône, sauf les quatre colonnes, devaient être comme les parties horizontales ou transversales des pièces de bois équarries, rien ne sera plus facile que d'assigner aux Victoires du bas des pieds leur forme et leur composition. Dans les montants arabesques qui s'élèvent sur la superficie des murs, on entremêle les bas-reliefs et les peintures. Mais, pour des montants isolés tels que ceux-ci, il fut naturel d'entremêler le plein relief avec le bas-relief. Comme les quatre Victoires semblaient supporter en relief la plate-bande du siége, rien ne fut plus conforme au goût de l'ornement que d'enrichir le bas du pied montant, par un ornement qui lui donnât plus d'empatement : et comme ces montants durent avoir un socle, c'est-là que la nature des choses, d'accord avec le texte de Pausanias, nous enseigne à placer les deux Victoires, δύο δέ εἰσιν ἄλλαι πρὸς ἑκάστου πέζῃ ποδός.

Il y a plus d'une manière d'entendre, selon ce système, la disposition de ces deux Victoires, tenues, non de bas-relief, mais de relief adossé au montant. On est libre sans doute de supposer ces figures debout dans une proportion d'à-peu-près 3 ou 4 pieds, et placées dos à dos dans deux des quatre panneaux montants; les deux autres panneaux auraient reçu quelque ornement équivalent : on pourrait même les figurer assises sur les profils de la base (*voy.* Pl. XIV, fig. 1). Mais, sans en faire des objets très-importants, on peut les réduire à être de ces figures qui se rencontrent si fréquemment dans l'arabesque, ou dans les ajustements du bas des autels, des candélabres, et autres ouvrages semblables, c'est-à-dire des mélanges de corps de femme dans le haut, et d'ornement dans le bas (*voy.* Pl. XVII, fig. 14 et fig. 17).

Si je me suis arrêté à ce dernier motif, c'est moins par aucune preuve évidente que pour les raisons dont j'ai déja rendu compte. J'ai cru qu'étant obligé d'employer en cette partie du trône un si grand nombre de Victoires, il valait mieux adopter, dans celles

du bas, un motif qui, se combinant avec l'ornement, tendrait à diminuer l'effet d'une répétition trop sensible du même sujet.

C'est pourquoi je suppose les deux Victoires du bas de chaque pied, exécutées à mi-corps, en figures de femme ailées, tenant une palme de chaque main, se terminant dans le bas en rinceaux, lesquels pouvaient s'entrelacer sur les deux panneaux latéraux par un ajustement ingénieux qui liait toute cette composition. Si l'on se rappelle qu'au trône d'Amyclée le bas de chaque pied fut très-certainement orné, soit de deux tritons, soit de deux typhons (*voy*. Pl. IX); et si, comme cela se démontre par le rapprochement des deux trônes, l'ouvrage de Batyclès dut servir d'exemple à celui de Phidias, la manière de combiner les deux Victoires dont il s'agit ici, ne saurait, dans l'incertitude où l'on est sur ces détails, être mieux indiquée que par la composition à-peu-près certaine du bas des pieds au trône d'Amyclée. Ces Victoires, de relief et d'environ trois pieds de haut, n'auraient pas occupé à beaucoup près la hauteur du montant. Mais entre elles et les groupes des quatre Victoires, se seraient trouvés deux espaces de compartiments pour toutes les espèces d'objets décoratifs que ce genre comporte, et dont Pausanias n'a point donné de détails. Comme ces objets, qu'il a désignés d'une manière générale (ainsi qu'on l'a vu Paragraphe XIV), devaient occuper toutes les superficies des montants du dossier, il m'a paru qu'il était d'une nécessité indispensable de disposer les montants inférieurs dans un parti de décoration, qui permît de les coordonner aux montants supérieurs. Cette raison d'harmonie, tant dans les masses de la composition, que dans les détails de l'ornement, ne paraîtra pas la moins impérieuse, à celui qui croira devoir appliquer à cette restitution les règles du goût, et le sentiment des convenances.

Des bras du trône.

Pausanias, comme on l'a déja remarqué, n'a point parlé expressément de cette partie, que nous appelons les bras du trône, partie qui toutefois constitue essentiellement un siége d'honneur, et dont on ne peut pas supposer que celui de Jupiter ait été privé. Cette omission s'explique précisément par cela même. Il faut dire encore que ce qui forme le bras proprement dit, était ici une traverse peu importante par son épaisseur, et dès-lors par son ornement; qu'enfin la partie remarquable des bras fut celle qui leur servit de support, et que cette partie, quoique sans une désignation spéciale, se trouve implicitement comprise dans la description de Pausanias. « Sur chacun des pieds de devant, dit-il, « sont les enfants des Thébains enlevés par des sphinx. » τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν παῖδές τε ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ σφιγγῶν ἡρπασμένοι.

Rien sans doute ne s'oppose à ce que ce sujet puisse être représenté en bas-relief sur une des parties montantes du trône, ainsi que l'a présumé M. l'abbé Barthélemy. Mais il faut accorder, d'une part, que le support des bras put exiger un motif d'ornement assez saillant, pour avoir dû entrer dans le nombre de ceux dont la description a fait choix. D'autre part, l'idée d'employer des sphinx en support, etant une de celles qui sont le plus familières au génie de la décoration chez les anciens, il devient on ne peut pas plus naturel d'appliquer au soutien des bras, l'animal ailé dont nous rencontrons ici la mention.

Le sphinx en effet dont il est question, est le sphinx à tête de femme, à corps de lion

ailé, tel que nous le voyons sur une multitude de monuments grecs. Et tel était le monstre de Thèbes, celui qui proposait des énigmes, et dévorait ceux qui manquaient de les deviner. « Vierge ailée, monstre sauvage, dit Euripide (1), il s'avançait marchant « à quatre pieds contre les murs de Thèbes; il saisissait les enfants de Cadmus dans ses « griffes meurtrières, etc. »

Phidias, en plaçant des sphinx sous les bras du trône, voulut sans doute, pour enrichir sa composition et lui donner plus d'intérêt, y mêler l'espèce d'épisode des jeunes Thébains enlevés par ces monstres. Cette explication peu savante est peut-être plus probable, que toutes les conjectures mythologiques ou allégoriques, par lesquelles on cherche souvent à rendre compte de certaines associations d'objets, dans les ouvrages décoratifs.

Quoi qu'il en soit au reste du rapport moral de ce motif d'ornement, avec la statue de Jupiter, cette recherche étant assez étrangère à mon principal objet, je me contenterai de faire observer que les sphinx ainsi placés, sont aussi d'accord avec la composition de notre ensemble, qu'avec le texte de notre auteur, et que le sujet de la description suivante va se trouver placé dans une corrélation tout aussi exacte. (Voyez Pl. XVII, fig. 13, le dessin d'une pierre antique, où le même sujet est représenté, et d'où l'on a pris l'intention de ce groupe.)

Des plates-bandes du siége, et des bas-reliefs qui les ornaient.

Il n'y eut pas sans doute de partie du trône dont l'existence soit plus incontestable que celle qu'on appelle ici les *plates-bandes,* pour les distinguer des *traverses* dont on parlera bientôt. Les plates-bandes formaient le siége proprement dit, et Pausanias n'a pas cru devoir faire nominativement mention d'une chose qui se présume de soi-même. Il semble qu'une certaine connexion dans les objets qu'il décrit, a déterminé le fil de sa description. Immédiatement après la mention des sphinx, il passe au sujet suivant: « Au-dessous des sphinx, dit-il, Apollon et Diane tuent à coups de flèches les enfants de Niobé. » καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις.

On comprend effectivement que la plate-bande du devant du siége, étant cachée par la figure assise et par ses draperies, c'est sur les plates-bandes latérales que devaient se trouver les sujets en question; et que les sphinx occupant par la longueur de leur corps une partie de chacune de ces plates-bandes, Apollon d'un côté, et Diane de l'autre, pouvaient trouver effectivement place sous les sphinx. Cet arrangement, aperçu par M. Völkel, a sans doute plus de vraisemblance que celui dont M. l'abbé Barthélemy a donné l'idée: car les sujets dont il s'agit conviennent mieux à un espace en longueur, qu'à la surface d'un compartiment en hauteur dans les pieds montants du trône (*voy.* Pl. XIV, fig. 3).

L'histoire, ou, pour mieux dire, la fable des enfants de Niobé, avait exercé jadis le ciseau de Scopas, qui en avait fait un groupe, dont un assez grand nombre de statues détachées ou de copies sont parvenues jusqu'à nous. Mais le même sujet fut aussi traité de bas-relief, et l'on en voit un fort beau sur un sarcophage du Museo Pio Clementino (2). Rien donc de plus naturel que de supposer cet ensemble de figures sculpté de bas-relief dans une étendue de 12 pieds de long sur 2 de haut : car telle fut, à mon avis, la proportion de la surface des plates-bandes du siége. Nous avons vu en effet que tout le

(1) Euripid. Phœnic., act. 3, sc. 2. — (2) Tom. IV, Pl. XVII.

système d'ornements et de figures courantes sur les surfaces des parties perpendiculaires ou transversales, dut être de métal plaqué et rapporté. Dès-lors il fut facile de varier cette double composition sur l'une ou l'autre plate-bande, à moins qu'on n'aime mieux supposer le sujet coupé en deux, de façon que d'un côté on eût vu les six filles, et de l'autre les six garçons, tomber sous les traits, ici de Diane, et là d'Apollon.

La position de ces figures nécessairement placées en bas-relief sur les surfaces verticales des plates-bandes, est essentielle à déterminer et à reconnaître. De-là nous tirerons des conséquences essentielles à l'égard de la position et du genre des figures qui vont être l'objet de l'article suivant, et sur lesquelles M. l'abbé Barthélemy a avancé (1), sans aucune preuve, une opinion qui, reproduite par M. Volkel, et appuyée sur l'interprétation abusive d'un mot, exigera une réfutation définitive.

Des traverses placées entre les pieds du trône, et des figures sculptées sur leurs surfaces.

Il était fort naturel que des plates-bandes du siége, Pausanias passât à des objets homogènes. Cette analogie semble avoir dicté l'ordre de sa description, et l'avoir conduit aux traverses. « Dans le milieu des pieds du trône, continue-t-il, s'étendent quatre « traverses carrées qui vont d'un pied à l'autre. Sur la traverse qui est du côté de l'entrée, « il y a sept figures (*voy.* plus haut). Sur les autres traverses est la troupe des compagnons « d'Hercule combattant contre les Amazones : le nombre des personnages dans les deux « troupes est de vingt-neuf, etc. » τῶν δὲ ἐκ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες.... τῷ μὲν δὴ κατ' ἀντικρὺ τῆς ἐσόδου κανόνι, ἑπτά ἐστιν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ..... etc.

Nous avons observé déja (*voy.* Paragr. précéd.) que la forme des traverses dut être semblable à celle des autres parties constitutives du trône, qui furent certainement quadrangulaires. Le genre de travail ou le goût d'ouvrage, par revêtement et par placage, selon lequel l'art dut procéder, ne permettent pas de supposer d'autres surfaces, que des surfaces planes, dans toutes les parties perpendiculaires et horizontales de cet assemblage. On sait assez que les corps circulaires, ou se refusent à l'espèce d'opération qui consiste en revêtement de matières diverses, ou ne s'y prêtent qu'avec beaucoup de difficulté. Dès que la nature seule des choses commanda la forme carrée dans les montants, et encore plus dans les plates-bandes du siége, on doit l'admettre aussi à l'égard des traverses. Le mot κάνων, *regula,* qu'emploie Pausanias pour les décrire, en détermine avec clarté la conformation. Ce mot ne peut s'appliquer qu'à un corps long, droit, et composé de surfaces planes. Or, une traverse carrée est, mathématiquement parlant, une *règle*, κάνων. Je montrerai plus clairement encore que les traverses furent telles que je les représente (*voy.* Pl. XIII), en réfutant la conjecture de M. Barthélemy, sur l'espèce de figures qui les ornaient. Mais je dois auparavant parler de leur situation.

L'usage presque universel des siéges, soit antiques, soit modernes, ne permet presque pas d'hésiter sur l'emplacement des traverses qui réunissaient les pieds. Par emplacement il n'est pas question ici de leur position intermédiaire entre un pied et un autre pied, mais de la place qu'elles occupaient en hauteur. Cette place me paraît devoir se fixer vers le point milieu de la hauteur des pieds montants. L'emploi des traverses, dans les assem-

(1) Voyage du jeune Anacharsis, tom. III, pag. 495, *Note* 36.

blages qui composent la structure des siéges, a pour objet d'en maintenir la solidité, et d'empêcher l'écartement des pieds ou des montants. On conçoit dès-lors que le milieu de la hauteur des pieds, est le point que des traverses doivent occuper, pour produire complétement cet effet. Pausanias ne semble-t-il pas l'avoir indiqué aussi, par la double notion qu'il a réunie sur cette partie du trône? Si l'adverbe μεταξὺ ne pouvait signifier que *entre*, peut-être y aurait-il lieu de penser que l'écrivain grec aurait dit deux fois la même chose, en ajoutant que ces *traverses allaient d'un pied à l'autre*, ποδὸς ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἕκαστος. Mais si μεταξὺ signifie aussi *au milieu*, il sera vraisemblable que la phrase exprime le double rapport des traverses, soit avec le milieu de la hauteur des pieds, soit avec l'espace intermédiaire qu'elles occupaient entre un pied et un autre pied. Cet emplacement vers le milieu de la hauteur des pieds montants, résulte encore avec plus d'évidence de l'observation suivante, que j'aurai occasion de répéter, en parlant du genre de figures qui ornaient les traverses. En effet, plus haut ou plus bas que le point indiqué (*voy.* Pl. XIII), la traverse antérieure, qui bien certainement était visible et apparente aux yeux, dans toute son étendue, eût été cachée et masquée, plus haut par les draperies qui descendaient sur les jambes du dieu, plus bas par la hauteur du marchepied.

Mais les sujets de sculpture qui se trouvaient placés, de quelque manière que ce fût, sur les traverses, confirment mon opinion sur leur emplacement.

J'ai peine à concevoir ce qui a pu porter M. l'abbé Barthélemy à soupçonner que les trente-six ou trente-sept figures désignées par Pausanias, comme ornement des traverses, auraient été de petites statues isolées. « On pourrait (dit-il, dans sa très-courte note sur « le trône d'Olympie) présumer que ces trente-sept figures étaient en ronde-bosse, et « avaient été placées sur les traverses du trône (1). » M. Völkel ayant emprunté cette hypothèse à M. l'abbé Barthélemy, et ayant développé en l'appuyant quelques considérations particulières, je me trouve forcé de m'y arrêter. « Sans doute, dit le savant profes- « seur, ces figures étaient isolées, placées d'aplomb sur les traverses, et non appliquées « en bas-relief sur leurs surfaces. » *Ohne zweifel waren diese freystehende bilder oder figuren die auf die stäbe gestellt waren, nicht erhoben gearbeitet auf der fläche derselben.* « Barthé- « lemy, ajoute-t-il, a eu raison en conjecturant que ces figures étaient de ronde-bosse. » *Barthelemy vermuthete also mit recht, dass es runde figuren waren* (2).

La première des deux raisons alléguées par M. Völkel en faveur de cette opinion, est que, selon Pausanias, une des figures de la traverse antérieure avait disparu, sans qu'on eût su comment; ce qui fait croire qu'on l'avait dérobée. Or, cela tend à prouver, dit M. Völkel, que la figure était de ronde-bosse; l'enlèvement n'aurait point eu lieu, ajoute-t-il, si les figures avaient été de bas-relief. *Denn wie hätte sonst eine davon weggekommen seyn können, wenn sie auf der fläche fest war* (3)? Une telle considération ne peut avoir quelque chose de spécieux, que lorsqu'on a omis d'analyser avant tout, le genre d'ouvrage et l'espèce de travail de toute cette décoration. Sans doute, en regardant les figures de bas-relief comme sculptées à même la matière des traverses de bois qui leur auraient servi de fond, il serait vrai que, d'une part, le peu de prix de la matière n'aurait guère tenté la cupidité, et que, de l'autre, on aurait difficilement réussi à détacher de leur fond de pareilles figures sans les casser, à moins qu'elles n'eussent eu une saillie extraordinaire. Mais

(1) Note 26 du chap. 38, tome III. — (2) Volk., *ibid.*, pag. 188. — (3) *Id. ibid*

si l'on se souvient que, d'après la définition même de Pausanias, tous les ornements en bas-relief du trône avaient dû être de matières précieuses, plaquées et rapportées sur des fonds plaqués eux-mêmes aux superficies des montants et des traverses, on comprend qu'il ne fut pas fort difficile d'enlever de dessus un champ d'ivoire, par exemple, une figure de bas-relief en or d'à-peu-près un pied et demi de haut, laquelle n'avait été rendue adhérente au fond que par quelques rivés assez légers, ou peut-être par des substances glutineuses. L'enlèvement en question aurait donc pu s'opérer plus aisément à l'égard d'une figure en bas-relief du genre désigné, qu'à l'égard d'une figure de ronde-bosse, dont on eût très-certainement rivé les pieds d'une manière beaucoup plus solide dans la traverse qui lui eût servi de base.

La seconde raison alléguée en faveur des figures de ronde-bosse, est que les figures de ce genre, ainsi placées, auraient contribué à donner de la solidité au trône, *eine sehr feste unterstutzung;* et M. Völkel cite, comme preuve du besoin de support auxiliaire, les quatre colonnes surnuméraires dont je parlerai tout-à-l'heure. Faible induction à mon avis : car il me semble qu'on pourrait plus raisonnablement conclure de l'existence des quatre appuis intermédiaires, l'inutilité des petits supports en question. Mais allons plus loin. L'idée que je combats fait supposer que ces petites statues auraient touché de leur tête les plates-bandes du siége; ce qui en aurait fait, en quelque sorte, de véritables caryatides. Sans parler de ce qu'il y a de bizarre dans cette hypothèse, comment imaginer que les personnages décrits par Pausanias, comme représentant des sujets de combats athlétiques ou guerriers, auraient été tous composés dans des attitudes assez uniformément rectilignes, pour que leurs figures, toutes à l'unisson, eussent pu faire office de support ou de caryatide? La supposition est hors de toute vraisemblance.

Mais la nature seule des choses va montrer en outre que cette hypothèse est inadmissible. En effet, on ne peut point supposer que Pausanias ait décrit sur la traverse antérieure, des figures qui n'y auraient pas été visibles. Eh bien! s'il faut les croire visibles, il faut croire qu'elles n'étaient pas de ronde-bosse. Car, supposées telles, c'est-à-dire occupant l'espace compris entre la traverse et la plate-bande, elles auraient été dérobées à la vue du spectateur par les jambes et la draperie de la statue (*voy.* Pl. XVI). Comme il n'y a véritablement qu'un seul espace par-devant, où la traverse ait pu s'offrir librement aux yeux, c'est-à-dire l'espace resté libre entre le marchepied, et la draperie des jambes, c'est à ce point milieu qu'on est forcé de placer la traverse, et par suite d'y supposer en bas-relief les figures dont elle était ornée. Mais une seule traverse fait loi pour toutes les autres; car l'uniformité et la symétrie sont de rigueur dans l'arrangement et la structure d'un siége.

Il est encore une dernière preuve en faveur, et du genre de figures en bas-relief sur les traverses, et de la situation de celles-ci. Cette preuve, que je donne moins comme nécessaire au soutien de la thèse actuelle, que comme renforçant le système général de la disposition de l'ensemble adopté par moi, je la tire des paroles mêmes de Pausanias, qui, ainsi qu'on le redira, ne permettent pas de douter qu'il y eût aussi des sujets à voir dans la partie intérieure du trône. Cela posé, ils ne purent être qu'en bas-relief; car si l'on admet de ronde-bosse les trente-sept personnages posant sur les traverses, leurs statues auraient figuré au-dedans comme au-dehors, et il n'y aurait eu rien de plus à voir dans l'intérieur du trône. Pausanias disant au contraire qu'il est forcé d'omettre la description

de ce qui est sous le trône, parce qu'il n'a pas eu à Olympie la facilité d'y aller comme il l'a fait à Amyclée, on doit conclure de-là trois choses; la première, que l'intérieur étant orné de sujets, ceux-ci ne purent être que des bas-reliefs; la seconde, que ces bas-reliefs n'y trouvèrent place que sur quelques espaces des pieds montants, et sur la surface interne des traverses; la troisième, que les traverses, dès qu'elles étaient intérieurement ornées de bas-reliefs, durent être placées à une hauteur qui permît d'apercevoir ces ornements d'en bas, et d'en jouir aussi de près, c'est-à-dire à 6 pieds environ au-dessus du soubassement.

Je ne dirai que deux mots des sujets des bas-reliefs décrits par Pausanias sur les traverses. Le premier sujet, ou celui de la traverse antérieure, a une analogie trop sensible avec le monument, pour que je m'arrête à la faire observer. Il représentait des *combats athlétiques*, mais selon *l'ancien usage*, ἀγωνισμάτων ἀρχαίων; car, ajoute l'écrivain du temps de Phidias, le réglement qui concerne les jeunes gens n'existait pas encore, ὀυ γάρ πω, etc. « Celui « qui se couronne la tête d'une bandelette, passe pour avoir été fait d'après Pantarcès, « jeune Éléen, favori de Phidias, le même qui, dans la 86e olympiade, remporta le prix de « la lutte parmi les jeunes gens. » Ce passage est celui qui a donné lieu à la discussion chronologique du Paragraphe III. Vingt-neuf figures étaient réparties sur les trois autres traverses, et Phidias y avait représenté la troupe des compagnons d'Hercule combattant contre les Amazones. Il paraît que le nombre des personnages était de huit à dix par chaque traverse.

Des quatre colonnes intermédiaires, ou des quatre pieds surnuméraires du trône.

« Le trône n'est pas soutenu par les seuls pieds, mais entre ceux-ci s'élèvent des colonnes « égales aux pieds. » ἀνέχουσι δὲ κίονες ὀυχ ὀι πόδες μόνοι τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες ἴσοι τοῖς ποσὶ μεταξὺ ἑστηκότες τῶν ποδῶν. Ces supports auxiliaires peuvent donner lieu à deux questions relatives, l'une à leur forme, l'autre à leur disposition dans l'ensemble architectural et décoratif du trône.

Les paroles de Pausanias semblent offrir une réponse assez claire à la première question, et décider que la forme des supports auxiliaires était différente de celle des supports nécessaires, qui nous ont paru avoir dû être quadrangulaires. Si, en effet, le trône eût eu huit supports semblables, il eût eu, et de fait et en apparence, huit pieds, et il eût été naturel de les désigner ainsi. Mais on a déja vu que la description parle de quatre pieds (*voy.* pag. 275). Après avoir employé plusieurs fois le mot πούς, ποδὸς là où il ne peut être question que des véritables pieds, Pausanias use du mot κίων dans l'unique mention qu'il fait de ces quatre nouveaux supports. Or, κίων veut dire proprement *colonne;* d'où l'on peut inférer que des colonnes proprement dites, constituaient les quatre soutiens placés entre les quatre pieds; et par colonnes proprement dites, j'entends des corps circulaires probablement en marbre.

Si toutefois on prétendait tirer de-là une induction en faveur de la même forme circulaire, pour les quatre pieds, je répondrais que cette conséquence est tout-à-fait en opposition, et avec l'esprit de la description de Pausanias, et avec ses paroles, et avec le rapprochement qu'il établit entre les colonnes et les pieds. L'esprit de la description contredit la prétendue similitude des huit supports, puisque tous les objets d'ornement décrits, ne se trouvent être en rapport qu'avec ceux qui s'appellent πόδες. Nous avons vu que la

différence des noms est un fort préjugé en faveur de la dissemblance des choses. Ajoutons qu'en énonçant un seul rapport entre les κίονες et les πόδες, Pausanias semble établir fort clairement qu'il n'y en avait pas d'autre. Et quel rapport? Ce n'est point un rapport de similitude, mais bien d'égalité. Les κίονες étaient seulement *égaux* aux pieds, ἴσοι τοῖς ποσί· il ne dit pas ὁμοίοι, *semblables*. Ainsi la parité ne doit s'entendre que de la mesure. D'où je conclus qu'il y eut disparité dans la forme, et que la forme des κίονες fut celle qui est la plus ordinaire aux colonnes, c'est-à-dire la forme ronde.

Je passe à la seconde question, qui regarde la disposition des quatre colonnes dans l'ensemble de cette composition. Il résulte avec évidence de la description de Pausanias, que les ornements, mis en rapport avec ce qu'il appelle constamment du mot πούς, ne peuvent pas s'appliquer aux supports appelés par lui κίων. On a déja fait sentir à quel point, par exemple, se seraient trouvées multipliées les Victoires déja très-nombreuses dans cet ensemble, s'il eût fallu faire participer les colonnes au même motif de décoration. Le silence seul de Pausanias à cet égard doit passer pour une preuve positive, quoiqu'elle soit simplement négative. Pour conclure l'existence de certaines choses, nonobstant le silence d'un auteur, il faut que l'existence de ces choses soit tellement naturelle et probable, qu'il ait été évidemment inutile d'en parler. C'est ce qui n'a pas lieu ici. Il est si peu probable que les motifs d'ornement dont il s'agit, aient été communs aux κίονες, que quand le texte de Pausanias ferait naître cette idée, le bons sens et le bon goût s'accorderaient pour la combattre. Mais loin de cela, il n'est question de ces colonnes qu'après coup, et il n'en est question que sous le rapport d'égalité avec les pieds, et rien n'induit à en faire autre chose que des hors-d'œuvre.

Bien plus, la nature seule de la description et de l'ensemble prouve que, d'une part, Pausanias n'a véritablement compté que quatre pieds, quoiqu'il ne le dise pas numériquement parlant, et que, de l'autre, quatre pieds seuls ont pu participer à la décoration décrite. Le premier point se conclut du passage où il dit que des sphinx sont placés sur chacun des pieds de devant, τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν. Il est clair que, par le fait, les pieds de devant sont uniquement au nombre de deux, puisque le prétendu troisième pied intermédiaire n'aurait pu être orné d'un sphinx, le dieu occupant la place qui, dans cette hypothèse, aurait été celle du sphinx. Mais le second point trouve encore sa preuve dans la position de la statue. Car à quoi eût servi d'accompagner de figures le haut et le bas de ce troisième pied, que les jambes et la draperie de la statue, ainsi que la hauteur du marchepied, auraient entièrement dérobé aux yeux du spectateur? Toutes ces considérations s'accordent donc à faire regarder les κίονες, ou colonnes, comme des supports surnuméraires, étrangers au système de la structure essentielle du trône, et encore à celui de sa composition décorative.

La vraie raison de l'emploi de ces quatre supports, en nous confirmant ce qui précède, va nous faire soupçonner quelle aura pu être leur place dans cet ensemble, et de quelle manière ils purent y être sans y figurer, et y trouver place sans en faire partie.

Le but qu'on se proposa, en ajoutant au trône quatre supports placés entre ses pieds, n'a pas besoin d'un long commentaire. Il est évident qu'on voulut soulager la charpente et les plates-bandes du siége, qui, composées de pièces de bois horizontales, supportaient le poids de la statue. Il se pourrait que ce supplément d'une résistance verticale ait été rendu nécessaire encore par quelques circonstances particulières dans l'exécution de

l'ouvrage. Rien ne force de croire que ces soutiens supplémentaires seraient entrés dans le premier projet de l'artiste, comme partie intégrante de sa composition. Nous avons vu que la description de Pausanias permet de les regarder comme de véritables auxiliaires, étrangers à la masse essentielle. Si, et de fait, et en apparence, ils furent tels, je croirai entrer dans l'esprit de la chose, en leur assignant une place qui d'abord les mette en état de mieux remplir leur emploi, qui ensuite nuise le moins possible au bon effet de la composition, qui enfin s'accorde pleinement avec la notion que Pausanias nous a transmise sur leur emplacement.

Est-il en effet nécessaire, pour être d'accord avec les mots du texte, que les colonnes aient été situées entre les pieds et sur une ligne absolument parallèle à eux? Il n'y a qu'un point incontestable, c'est qu'elles occupaient le milieu de l'intervalle qui séparait les deux pieds de chaque face. Or ce point, pour être reculé en arrière de la traverse, et dans l'intérieur du trône, n'en est pas moins pour cela un point intermédiaire (voyez le plan du trône, Pl. XV). Si l'on admet ce point sur la parallèle des pieds, il faudra que la colonne ait passé au travers de la traverse, ou que la traverse ait été découpée en deux par la colonne. Cependant Pausanias dit que la traverse allait d'un pied à l'autre pied, ποδὸς ἐς πόδα ἕτερον, et le bon goût doit vouloir que cela ait été ainsi. Il semble également que des supports circulaires, privés d'ornements entre les pieds quadrangulaires richement décorés, auraient contrasté d'une manière peu agréable, et avec les formes, et avec les compositions environnantes. Enfin, s'il s'agit de considérer ces supports accessoires sous le point de vue de leur utilité positive, ils devaient renforcer par leur point d'appui le plateau du siége qui portait le colosse. Dans ce cas, on conviendra que, placés en arrière des traverses, ils auraient contribué bien plus efficacement à la solidité.

Par toutes ces raisons, je me crois autorisé à prétendre que les κίονες étaient de véritables colonnes circulaires en marbre, étrangères à la composition essentielle et décorative du trône; qu'elles étaient placées chacune entre les deux pieds de chaque face, mais un peu en retraite sous le siége même, de façon à mieux supporter le plateau et à présenter le moins de contraste qu'il fut possible, se trouvant, si l'on peut dire, détachées de l'ensemble, et placées comme des hors-d'œuvre, ce qu'elles étaient en effet (*voy.* Pl. XV).

Du dossier du trône, et des groupes placés au sommet de ses montants.

On a déja fait observer que Pausanias, sans avoir parlé du dossier du trône, en a indirectement attesté l'existence, par la mention des objets qui, d'un côté et de l'autre, en étaient le couronnement.

Ce dossier ne put pas avoir moins de deux montants, et les deux groupes dont on parlera, feront voir qu'il n'en eut pas plus. Ainsi le veut au reste l'usage. Si on le consulte, et si à ces raisons on joint celles du goût, on sera convaincu que les montants du dossier ne purent, ni dans leur forme, ni dans leur grosseur, différer des pieds montants du siége, dont ils étaient effectivement la continuation.

Cette vraisemblance, qui équivaut ici à une démonstration, offre une preuve de plus en faveur du système adopté pour les pieds et pour leur décoration. Il est sensible à tout homme qui dans cette matière aura égard à la simple harmonie des parties, que des membres entièrement semblables doivent recevoir des ornements de même nature, ou

que du moins les variétés qu'on peut y admettre, ne doivent pas aller jusqu'à être des disparates. C'est pourquoi, si les ornements des montants du dossier n'ont pu être que des bas-reliefs, et des compartiments diversement colorés sur leurs surfaces, ce style, obligé en cette partie, fait loi pour les parties homogènes, telles qu'étaient les pieds montants du siége. Voilà pourquoi, entre les hypothèses qui se sont présentées relativement à la composition des pieds, nous avons dû donner la préférence à celle qui, réunissant toutes les conditions prescrites par la description, avait encore l'avantage d'être complétement en harmonie avec les montants du dossier. Or ce genre d'harmonie n'aurait pu résulter ni des pieds circulaires, ni des pieds environnés de figures dansantes à l'entour : car on comprend quel contraste de volume il y aurait eu entre les montants du bas et ceux du haut (*voy.* Pl. XIV).

On peut évaluer avec assez de précision ce que dut être l'élévation du dossier. Elle est donnée par la position des deux groupes dont Pausanias fait mention.

« Sur les sommets du trône, dit-il, et plus haut que la tête de Jupiter, Phidias a fait d'un côté les Graces, de l'autre les Heures, au nombre de trois. » ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου (voyez plus haut). Il ne saurait guère y avoir de doute sur le genre de sculpture de ces sujets. On doit être dispensé de dire que trois figures placées de chaque coté, à près de 50 pieds de haut, ne furent pas de bas-relief. Car, si déja nous avons trouvé que les quatre danseuses supposées ainsi par M. l'abbé Barthélemy, dans un champ aussi rétréci que celui des montants, auraient été peu visibles au haut des pieds, à plus forte raison le pensera-t-on des Heures et des Graces, dans une élévation presque double.

Rien au reste de plus conforme à l'harmonie des masses dans cette composition, que les groupes isolés dont il s'agit au sommet des montants du dossier. On voit que du haut en bas la composition offrait une succession et un mélange de figures en bas-relief, et de figures de ronde-bosse. Lorsque l'on examine l'usage dans la décoration des siéges, on observe que le sommet des montants du dossier est ordinairement la place d'un ornement, soit fleuron, soit pomme de pin, soit tout autre objet. Un trône antique dont je donne le dessin (*voy.* Pl. XVII, fig. 17), se termine, dans chacun de ses deux montants, d'un côté par une tête d'un soleil radieux, de l'autre par la tête de la lune. Ainsi, dans un monument tel que le trône d'Olympie, dont l'ensemble était diversifié par des figures de ronde-bosse, dont les montants étaient des pilastres ou des piédroits de 18 à 24 pouces d'épaisseur, on conçoit qu'il fut très-naturel de choisir le sommet de ces montants, pour y faire figurer les groupes des Heures et des Graces.

Cette place, qui paraît indubitablement prescrite pour la situation de ces groupes, détermine aussi, selon moi, la proportion à laquelle ils furent assujétis : car il faut, d'une part, que la masse de chaque groupe excède de fort peu de chose la circonférence du montant, et de l'autre, que la superficie, qui doit servir de plinthe à trois figures réunies, soit de quelque chose moins large que le diamètre du carré des montants. Or, une plinthe d'à-peu-près 18 pouces de diamètre demande que le groupe de trois figures n'ait guère plus de 4 pieds d'élévation. Nouvelle raison qui confirme la hauteur d'environ 3 pieds et demi, donnée aux Victoires des pieds. Selon mon dessin, les deux Victoires du bas eurent 3 pieds de haut; les quatre Victoires supérieures eurent 3 pieds et demi, et les Graces ainsi que les Heures, au sommet du trône, eurent 4 pieds et demi d'élévation (*voy.* Pl. XIII). Comme je suppose qu'il dut y avoir encore un espace entre ces groupes

et le sommet de la couverture intérieure du temple, et comme ces figures paraissaient dominer la tête du dieu, qui s'élevait à 45 pieds au-dessus du sol, il résulte de-là qu'elles arrivaient à près de 50 pieds, hauteur totale de cet ensemble.

Je dirai peu de chose de la manière dont j'ai composé les deux groupes. Elle est arbitraire, et elle pourra paraître peu conforme au costume : car je n'ignore pas qu'au temps de Phidias (et Pausanias [1] nous en instruit), les Graces devaient être drapées. L'usage de les faire nues, dit cet écrivain, n'était pas encore fort ancien de son temps. Socrate, et Apelles postérieurement à Socrate, les avaient représentées vêtues. A plus forte raison est-on autorisé à penser que celles du trône de Jupiter l'étaient aussi.

Le choix du sujet de ce groupe, ainsi que de celui des Heures, pourraient être le motif de plus d'une-recherche et de plus d'une observation mythologique. Pausanias fait lui-même entrevoir la liaison du sujet des Heures avec le souverain du ciel. Mais ces rapports d'érudition grossiraient trop cet article, et ne jetteraient aucune lumière sur ce qui en est le principal objet. Je me bornerai à dire que, dans le système allégorique des Grecs, les Heures n'exprimaient pas, comme dans le langage de l'art moderne, les divisions de la révolution diurne du soleil, mais seulement celles de l'année, qui se partageait en trois saisons. Il faut donc entendre ici les saisons. On en trouve assez fréquemment la représentation sur les bas-reliefs. Ce sont ordinairement des figures de femmes drapées, tenant en main, par forme de symbole, quelqu'une des plantes ou des productions caractéristiques de chaque partie de l'année.

Je n'ai pas besoin d'avertir que la partie circulaire, placée dans mon dessin au haut du trône, et entre les deux groupes, est sans autorité dans le texte, mais qu'elle m'a paru être une de ces choses qu'on peut d'autant plus se permettre d'imaginer, quand elles servent de complément naturel à une composition, que très-certainement la description de Pausanias a omis, comme on l'a vu, des parties essentielles dans la construction, et comme on va le voir, le plus grand nombre des détails dans la décoration.

Des objets omis ou sous-entendus dans la description du trône par Pausanias.

Dans toute description qui n'est pas technique, ou qui n'a pas pour objet de faire connaître une de ces choses dont les éléments sont ignorés, l'écrivain commet toujours un assez grand nombre d'omissions, et on le blâmerait s'il en usait autrement. Ainsi nous n'avons pas eu besoin que Pausanias dise expressément du trône, qu'il avait un siége, des bras et un dossier. Ce sont là plutôt des sous-entendus que des omissions. Ce qu'on peut appeler de ce dernier nom, dans la description du trône, dut procéder aussi de deux raisons différentes. L'une de ces raisons fut le système que l'auteur s'était donné; et ce système paraît avoir été ici, d'arrêter uniquement l'imagination de son lecteur sur les points principaux de la composition, tant en figures de ronde-bosse qu'en bas-reliefs. Mais lui-même nous instruit de la seconde raison qui lui fit omettre la mention d'un bien plus grand nombre de détails. C'est qu'il ne lui fut pas possible d'approcher assez de ces détails, pour les parcourir avec ordre, et en donner l'énumération.

« On n'est pas libre, dit-il, d'aller ici sous le trône comme à Amyclée, ni d'appro-

(1) Pausan., lib. IX, cap. 35, *à la fin.*

« cher des objets intérieurs, que j'ai dû passer sous silence. » ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου (οὐ) παρερχόμεθα. Il y a, je le sais, plus d'une version de ce texte, et l'on est d'avis de supprimer l'οὐ, qui suit θρόνου. Les différences d'opinion tiennent au mot παρερχόμεθα, qui véritablement peut s'entendre ici de plus d'une manière (1). Mais quelle que soit celle qu'on adopte, il reste pour constant, et que Pausanias n'alla point, à Olympie, dans l'espace compris entre les pieds du trône et le siége proprement dit, et que puisqu'il en fait lui-même la remarque, cela prouve que cet espace renfermait des objets, qu'il s'excuse par-là de n'avoir point décrits. Effectivement nous voyons qu'à Amyclée il alla sous le trône d'Apollon, ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον (2), et qu'il y recueillit cette nombreuse suite de sujets, dont nous avons donné l'énumération en son lieu (*voy.* Partie III, paragr. X). Il faut donc conclure du rapprochement que Pausanias fait ici des deux trônes, que tous deux étaient remplis de bas-reliefs dans leur intérieur. Or, ce fait incontestable, à l'égard du trône d'Olympie, confirme le système dans lequel nous avons restitué et ses pieds montants et ses traverses. Car, pour qu'il y eût lieu à voir des bas-reliefs dans cet intérieur, il faut supposer qu'il y avait des superficies propres à les recevoir, et ces superficies ne purent être autres que celles des pieds et des traverses. Donc il faut et que les pieds aient été des montants équarris, dégagés, et non environnés de statues, selon l'hypothèse déja combattue, et que les traverses aient été placées, ainsi qu'on l'a déja dit, à une hauteur d'où les sujets répandus sur leurs surfaces intérieures, aient pu figurer dans l'ensemble de la décoration, et être aperçus du spectateur.

Ce point de conformité de structure entre les deux trônes, est peut-être l'autorité la plus importante pour la recherche de la forme générale et de la disposition des objets décrits dans le monument d'Olympie; et c'est peut-être faute d'avoir fait ce rapprochement, et d'en avoir tiré les conséquences indubitables, que quelques critiques se sont livrés d'après une interprétation purement textuelle, à des hypothèses tout-à-fait hors de mesure.

Ce rapprochement nous apprend donc aussi que Pausanias est fort loin d'avoir décrit tous les sujets du trône. Il est permis de croire que très-probablement il n'en a pas énoncé la troisième partie : car on doit ajouter aux sujets extérieurs des traverses, ceux de leur intérieur : il faut mettre aussi en ligne de compte tous ceux qui ornèrent les montants du dossier sur leurs quatre faces, et peut-être encore la traverse supérieure de ce dossier.

Il est évident, et par le contenu de la description de Pausanias, et par le fait certain du sous-entendu du dossier, et par l'aveu que fait l'écrivain de l'omission des dessous du trône, qu'il a décrit uniquement les objets saillants de la composition; et quant aux bas-reliefs, seulement ceux qui se trouvèrent à sa portée. Effectivement, il y a un rapport sensible entre la distance où il s'est trouvé des parties de cet ensemble, et l'exactitude de leur description. Dans la région supérieure il n'est fait mention que des groupes en ronde-bosse du dossier : pas un mot sur les bas-reliefs de ses montants. La région moyenne,

(1) En supprimant οὐ, on peut entendre que les objets, c'est-à-dire les bas-reliefs du dessous du trône à Olympie, ont été passés sous silence par l'auteur, *præterita*. En laissant l'οὐ, on peut prétendre qu'il s'agit des mêmes objets au trône d'Amyclée. Les mots οὐ παρερχόμεθα signifieraient alors *non præterita*, c'est-à-dire n'ayant pas été passés sous silence dans la description du trône d'Amyclée (*voy*. Partie III, paragr. X)

(2) Pausan., lib. III, cap. 18.

ou celle des bras et des plates-bandes du siége, contient la mention des groupes de sphinx, et l'énoncé sans aucun détail des bas-reliefs des enfants de Niobé. Si l'on descend vers la région inférieure, ou celle des traverses, on voit que les descriptions offrent plus de détails, soit pour la nature des sujets, soit pour l'espèce, soit pour le nombre des personnages.

A mesure que nous descendrons avec Pausanias vers les parties de l'ensemble, qui, placées à terre, étaient entièrement sous sa vue, il nous paraîtra que sa description devient, non-seulement plus détaillée, mais même complète. C'est ce que va nous montrer l'analyse du soubassement du trône, et de son petit mur d'enceinte.

PARAGRAPHE XVI.

Continuation du même sujet. — Du soubassement du trône, et du petit mur d'enceinte.

Lucien, dans son Traité *de la manière dont il faut écrire l'histoire,* compare les auteurs qui s'appesantissent sur les faits accessoires, en négligeant les événements principaux, à celui qui, parlant du Jupiter d'Olympie, ou le décrivant en présence de personnes qui ne l'auraient pas vu, le ferait, sans vanter la beauté de cet ensemble, sans donner même à croire qu'il l'eût considéré, et, au lieu de cela, s'étendrait avec beaucoup de détails sur le fini et le poli du marchepied, comme sur les proportions du soubassement (1).

Ce passage, qui tend à mettre ici la beauté de la composition générale fort au-dessus du mérite d'un de ses accessoires, n'a pas pour objet de déprimer le mérite du soubassement qui va nous occuper. Au contraire, il résulte des paroles de Lucien, que cette partie inférieure de l'ensemble était remarquable par une exécution précieuse et soignée, et par une élégance de proportions digne sans doute d'être admirée, mais à un dégré fort différent.

La règle de goût et de convenance que Lucien tire avec une grande justesse de la manière de décrire le monument d'Olympie, n'est pas applicable à la critique des ouvrages d'art, d'après les textes des auteurs; car il se peut que la moindre des parties donne lieu à plus de recherches et de discussions que le tout ensemble. Cependant nulle difficulté relative à notre objet n'exigera de nous un long commentaire sur le soubassement du trône. Celle que les commentateurs ont trouvée dans le mot ὅρος du texte, a été levée de plus d'une manière, et M. Facius paraît l'avoir résolue avec plus de succès qu'aucun autre.

Le texte porte : ἐπὶ δὲ τοῦ βάθρου τοῦ θρόνον τε ἀνέχοντος καὶ ὅρος ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία. Le mot ὅρος a été changé en πρός par Sylburge, en ὅρμος par M. Goldhagen. M. Facius y a substitué, par le changement d'une seule lettre, le mot ὅσος, et a montré que cette locution était tout-

1 ὥσπερ ἂν εἴ τις τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ τὸ μὲν ὅλον κάλλος, τοσοῦτον καὶ τοιοῦτον ὄν, μὴ βλέποι, μηδ' ἐπαινοῖ, μηδὲ τοῖς οὐκ εἰδόσιν ἐξηγοῖτο· τοῦ ὑποπόδιου δε, τό τε εὐθυεργὲς καὶ το εὔξεστον θαυμάζοι, καὶ τῆς κρηπίδος τὸ εὔρυθμον, καὶ ταῦτα πάνυ μετα πολλῆς φροντίδος διεξιών. Lucian. quom hist. scrib. sit. *Bipont.*, tom. IV, pag. 190.

à-fait familière à Pausanias. D'après cela, on traduit : *Sur le soubassement qui porte le trône et les autres objets d'ornement relatifs au dieu, sur ce soubassement, dis-je, sont exécutés en or les sujets suivants, etc.*

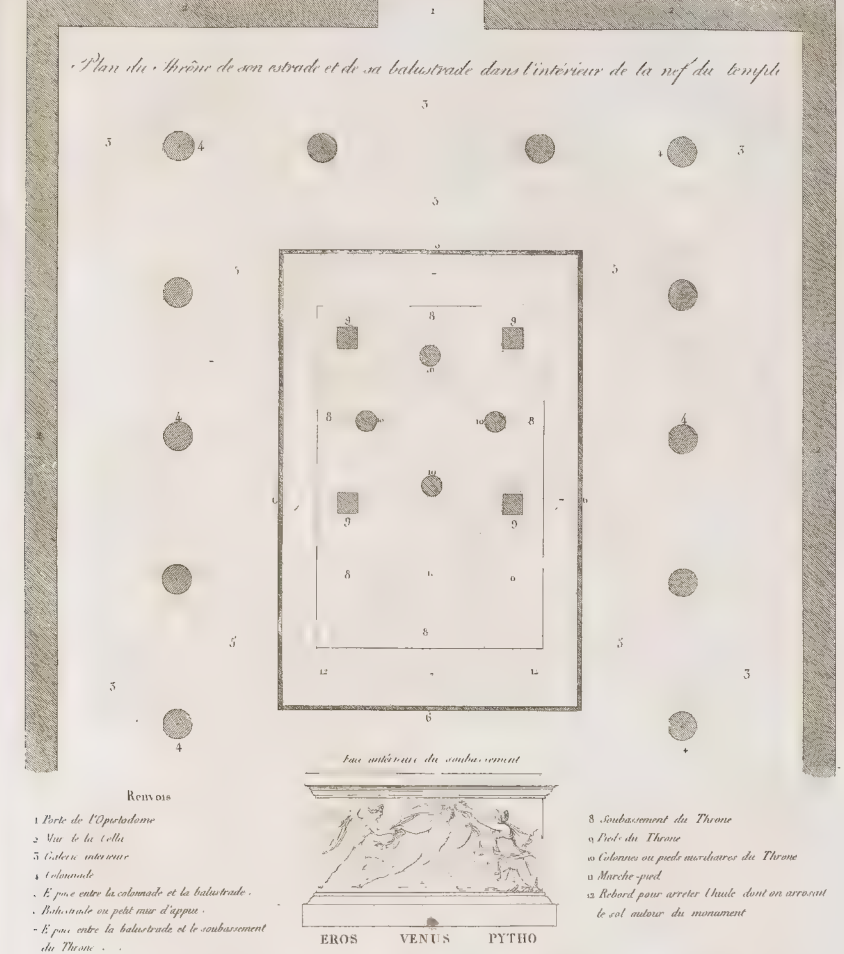
Avant d'arriver à leur description, je veux répondre à deux questions que je n'aurais pas imaginé de me faire, je l'avoue, mais que M. Völkel propose trop sérieusement, pour que je doive les passer sous silence. La première se rapporte à la forme du soubassement, la seconde à l'espèce de sculpture des sujets dont il était orné.

Pour ce qui regarde la forme de cette partie du monument, il est assez étonnant d'entendre le critique que je viens de nommer, demander si le soubassement était carré, triangulaire, circulaire, ou en demi-cercle (1). L'on ne peut, ce me semble, former de semblables doutes, que lorsqu'on a négligé d'interroger la nature des choses. Il est vrai que M. Sieben-Kees s'est figuré que le trône avait la forme d'un demi-cercle, *eines halben zirkels.* Cette idée, probablement empruntée de l'opinion de M. Heyne, sur le trône d'Amyclée (*voy.* Partie III, paragr. X), a déja été combattue par les notions élémentaires que Pausanias nous a données de la forme du siége. Dès qu'il est constant que celle-ci fut carrée, il est trop naturel d'en conclure que la base le fut aussi, pour s'arrêter à le prouver. Seulement on doit ajouter que cette base fut un carré long, parce que ainsi le veut la position de la figure assise. Nous trouverons d'ailleurs bientôt, dans le texte même de l'écrivain, des renseignements qui confirmeront cette opinion; enfin le plan du local où le monument était placé, offrant une figure parallélogramme, semble prescrire celle que nous assignons au soubassement.

Un doute encore moins fondé, est celui que M. Völkel élève sur l'espèce de sculpture des sujets qui ornaient ce soubassement. Il se demande si les figures étaient appliquées en bas-relief sur ses surfaces, ou placées au-dessus en ronde-bosse. *Ob sie erhoben und in das Postament eingesest waren, oder frey oben daraus standen* (2). Trop de témoignages et d'autorités nous enseignent de quelle manière la sculpture décorait les piédestaux des statues, pour qu'il faille sérieusement prouver que l'estrade du trône de Jupiter, qui n'était autre chose que le piédestal d'une statue, fût ornée de bas-reliefs sur ses diverses faces. Plusieurs des sujets que nous allons passer en revue, auraient été d'ailleurs, comme on le verra, très-peu propres à figurer en ronde-bosse.

J'ai déja dit qu'il me semblait que Pausanias avait décrit tous les sujets du soubassement sans exception. J'en ai donné pour raison la facilité qu'il eut d'être exact dans leur description; ces bas-reliefs étaient en effet à sa portée. Il pouvait les parcourir très-commodément par dessus la balustrade; et comme la proportion des figures fut de 4 à 5 pieds au moins, et qu'il n'en était pas éloigné de plus de 3 ou 4, il lui fut très-aisé d'en faire le dénombrement entier. Mais on se le persuade encore mieux, lorsqu'en essayant de transporter par le dessin, tous les sujets décrits sur les espaces des différentes faces du soubassement, on observe que ces espaces sont dans une parfaite corrélation avec le nombre des personnages dont se composèrent les bas-reliefs. Or, ces espaces sont à-peu-près connus quant à leur longueur. Les dimensions du trône, celles de la statue assise, et de son marchepied, donnent en effet tout naturellement 20 à 24 pieds en longueur au soubassement; et comme nous avons vu que la largeur de la nef,

(1) *Aber war es vierseitig, dreyeckig rund oder halbrund.* Id. ibid., pag. 221. — (2) *Id. ibid.*, pag. 221.



Renvois

1 Porte de l'Opistodome
2 Mur de la Cella
3 Galerie intérieure
4 Colonnade
5 Espace entre la colonnade et la balustrade.
6 Balustrade ou petit mur d'appui.
7 Espace entre la balustrade et le soubassement du Throne.

8 Soubassement du Throne
9 Pieds du Throne
10 Colonnes ou pieds auxiliaires du Throne
11 Marche-pied
12 Rebord pour arreter l'huile dont on arrosait le sol autour du monument

Face latérale droite du soubassement.



Helius sur son char, Jupiter, Junon, Charis, Hermes, Vesta.

Face latérale gauche du soubassement.



Apollon, Diane, Minerve, Hercule, Neptune, Amphitrite la Lune a cheval

Face latérale droite de la balustrade.



[illegible] Salamine Hercule et le lion

Face latérale gauche de la balustrade



Ajax et Cassandre [illegible] Penthesilée Achille Hesperies

Echelle de [illegible] Pied

pour remplir toutes les conditions prescrites par la vraisemblance, ne permettait pas d'étendre au-delà de 16 à 17 pieds la largeur de la même base, ces deux données concourent, avec le nombre des figures décrites, à montrer qu'on n'a pas dû porter à plus de 10 à 12 pieds sa hauteur totale.

Je dis que le nombre des figures confirme cette mesure. Si en effet l'on accorde une beaucoup plus grande hauteur au piédestal, alors, ou il faut admettre sur ses surfaces des figures de bas-relief en or, dont la mesure colossale aurait établi une sensible disproportion entre elles et celles des montants comme des traverses du trône : ou il faudra supposer ici, ce que nous nous sommes crus en droit de faire à la base de la Minerve du Parthénon, deux rangées de bas-reliefs, l'une au-dessus de l'autre. Mais les sujets de cette dernière base furent extrêmement nombreux, ainsi qu'on l'a vu, et par cela même qu'elle supportait une figure debout, elle dut avoir moins d'étendue. Sans le secours du double rang, il n'y aurait eu aucun moyen de renfermer sur les quatre faces du piédestal tous les sujets de la description. Si, au contraire, à Olympie nous avons toute facilité d'établir sur les faces du soubassement les sujets décrits, et dans une seule rangée de figures de 4 à 5 pieds, ne peut-on pas tirer de-là deux conséquences? l'une, que Pausanias a décrit tous les sujets du soubassement; l'autre, que son élévation ne dut pas excéder de beaucoup la hauteur qui s'accorde avec l'espace prescrit par la proportion des figures régnant tout alentour. Ce rapprochement, que le dessin va confirmer (*voyez* Pl. XV), étant exact, je ne pense pas qu'on puisse trouver un plus fort argument pour appuyer la proportion donnée au piédestal en hauteur, la seule qui, si l'on s'en souvient, nous a paru difficile à déterminer d'une manière rigoureuse.

Si Pausanias, en décrivant les sujets, avait désigné les côtés du soubassement auxquels ils s'appliquaient, nous procéderions presque à coup sûr dans cette restitution. Mais nous ne trouvons dans son récit qu'une seule désignation instructive à cet égard, surtout en la rapprochant d'une observation qu'on peut faire sur certains repos ou points d'arrêt qui, dans son texte, semblent s'accorder avec les intervalles mêmes des surfaces occupées par les bas-reliefs. Ces sujets sont, dit-il, *le Soleil montant sur son char, Jupiter et Junon, tout auprès Charis, ensuite Mercure, et à côté de lui Vesta.* ἀναβεβηκὼς ἐπὶ ἅρμα Ἥλιος, καὶ Ζεύς τέ ἐστι καὶ Ἥρα· παρὰ δὲ αὐτὴν Χάρις· ταυτης δε Ἑρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἑστία. *Après Vesta est Éros recevant Vénus qui sort du sein de la mer; Pitho couronne Vénus :* μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος. τὴν δε Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ. *On y voit exécutés aussi Apollon, Diane, Minerve et Hercule; et, à l'extrémité du soubassement, Amphitrite, Neptune et la Lune à cheval.* Ἐπείργασται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς· και ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη και Ποσειδῶν, Σελήνη τε ἵππον..... ἐλαύνουσα.

Je ne sais si je me fais illusion sur les trois divisions que je viens d'indiquer; mais il doit être permis de supposer que, puisqu'elles existent dans le texte, elles peuvent répondre aux divisions de trois faces dans l'ouvrage. Pausanias, je l'avoue, ne paraît en général occupé que d'énumérer ce qu'il voit. Négligeant ordinairement de désigner le point ou le côté d'où il part, il semble qu'il lui importe peu que les sujets se trouvent décrits dans leur ordre réel. Cependant il y a ici, comme je l'ai déja remarqué, une indication précise d'une des faces du soubassement. Je ne crois pas du moins qu'on puisse s'y méprendre, ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι, *jam nunc basis antè exitum.* Ainsi, au trône d'Amyclée, Pausanias a dit : τοῦ θρόνου πρὸς τοῖς ἄνω πέρασιν, *antè throni superiores extremitates, aux extrémités*

supérieures du trône, c'est-à-dire, *à chaque bout de la traverse du haut.* De même, il est à croire que, parlant du soubassement du trône, il appelle *extrémité*, l'angle de ce soubassement, par lequel il termine l'énumération. Si nous découvrons donc dans cette énumération, des suites de figures plus ou moins nombreuses, ne sera-t-il pas naturel de les croire applicables aux côtés plus ou moins étendus du soubassement, lesquels différaient (en longueur) d'un tiers entre eux. L'ordre même de la description ou de l'énumération de Pausanias, s'accordant avec les divisions de trois des surfaces du soubassement, on pourra croire que cet accord n'est pas l'effet du hasard.

Or, le côté par où Pausanias finit, me semble indiquer clairement celui par lequel il commença. Ce fut incontestablement par le grand côté à droite pour la statue, à gauche pour le spectateur placé en avant d'elle. Ce grand côté comprenait, selon l'ordre de l'énumération, le Soleil sur son char, Jupiter, Junon, Charis, Mercure et Vesta. Puis vient, toujours dans l'ordre du texte, un sujet de trois figures qui semble convenir parfaitement au petit côté antérieur; savoir, Vénus sortant de la mer, reçue par l'Amour, et couronnée par Pitho (*voy.* Pl. XV). De suite le troisième côté, ou le grand à la gauche du dieu, aurait eu pour sujets Apollon avec Diane, Minerve avec Hercule; et, à l'extrémité du même côté, Neptune, Amphitrite et la Lune à cheval (*voy.* Pl. XV). Il n'y aurait point eu alors de figures sur le côté postérieur du soubassement, lequel, comme étant fort peu exposé à la vue, aurait été tenu sans ornement, ainsi que l'étaient les deux petits côtés de la balustrade dont il va être fait mention.

Outre le rapprochement des figures décrites avec les trois espaces, il y a plus d'un rapport qui rend cette hypothèse fort vraisemblable : si en effet nous avons trouvé dans le côté droit six figures avec celle du Soleil, nous trouvons dans le côté gauche, en ajoutant Neptune et Amphitrite, six figures à ajouter à celle de la Lune. Si ensuite nous plaçons toutes ces figures dans l'ordre de leur énumération (comme on peut les voir Planche XV), on remarquera que la Lune correspond au Soleil, de manière à terminer la composition qui commence par Hélius.

Ce que j'ai avancé, et ce que le dessin sert à confirmer, savoir, que Pausanias doit avoir énuméré l'universalité des sujets représentés sur le soubassement, nous portera à conclure qu'ayant eu plus de facilité encore pour décrire les peintures de la balustrade, il nous en aura donné le compte exact. J'ai déja fait mention de cette balustrade en parlant des objets compris dans l'espace renfermé entre les colonnes de la nef. Mais je dois me livrer à quelques détails sur cette partie, d'autant plus qu'on a pu s'en former des idées tout-à-fait éloignées de la vraisemblance.

« On n'est pas maître, dit Pausanias, d'aller ici sous le trône, comme à Amyclée, ni « d'approcher des objets intérieurs que j'ai passés sous silence. A Olympie, il y a une défense « faite en forme de murs, et voilà ce qui empêche d'entrer. La partie de ces murs qui « regarde les portes, est peinte seulement en bleu; le reste présente des peintures de « Panænus. » ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν τέ ἐςιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντος τοῦ θρόνου (οὗ) παρεξήλθομεν· ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα· τὰ δὲ ἀπείργοντα ἐςι. τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν (οὖν) ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐςιν, ἀλήλιπται κυανῷ μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναίνου γραφάς.

Lorsqu'on a vu qu'à Amyclée Pausanias alla sous le trône, ce qui est prouvé, non-seulement par le nombre considérable des sujets de son intérieur qu'il a décrits, mais encore parce qu'il l'a dit expressement, ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον, on a peine à concevoir de quelle

manière M. Heyne, et ceux des commentateurs qui l'ont suivi, tourmentent ce passage, pour prouver, ou que Pausanias s'est contredit, ou qu'il ne faut pas entendre par l'ὑπὸ τὸν θρόνον le dessous du trône, mais la partie intérieure du haut. M. Völkel (1) a encore adopté ici une opinion bien extraordinaire. Selon lui, la balustrade (ou le petit mur d'enceinte) était placée non à terre, autour, et à quelque distance du soubassement, mais bien sur le soubassement même. Je cite ses paroles : *So viel scheint gewiss das sie (einer wand) auf dem postamente stand, nicht also auf dem fussboden der Celle, um das postament herum, sondern auf diesen umgab sie den thron* (2).

Comme je ne découvre rien ni dans le texte de Pausanias, ni dans les éléments ou les rapports accessoires du monument qui puisse faire naître l'idée d'une pareille disposition, je me dispenserai d'autant plus de la combattre, que celui qui l'a imaginée semble avoir pris soin de se réfuter lui-même. Il observe que cette espèce de petit mur ainsi placé devait cacher d'en bas, et les parties inférieures du trône, et les pieds du dieu, et son marchepied, à quoi il ne trouve d'autre remède que de faire voir le monument des galeries supérieures de la *Cella* (3). C'est ainsi qu'avec le seul secours de l'imagination, l'on tombe dans des erreurs que le plus léger dessin découvrirait. Était-il nécessaire que pour empêcher d'aller sous le trône la balustrade l'entourât immédiatement? Et cet effet n'est-il pas également produit par la position du mur placé hors du soubassement?

Rien de plus simple à concevoir, rien de plus facile à réaliser que la description de Pausanias sur cet objet. Tout autour du soubassement, et à une distance qui nous a paru avoir dû être de 3 pieds, on avait construit un petit mur d'appui sur un plan parallélogramme, soit en maçonnerie, soit en bois (*voy.* Pl. XV, n° 6). Ce petit mur put avoir 4 pieds de haut; ce qui dut suffire pour empêcher les curieux d'approcher, mais non de voir par dessus.

Les côtés de cette balustrade, qui regardaient les portes, savoir, celle du temple et celle de l'opistodome, étaient seulement peints en bleu (*voy.* la Planche du frontispice de l'ouvrage). Ceci s'applique aux deux petits côtés de la balustrade; mais les autres côtés, τὰ λοιπὰ, étaient ornés de peintures faites par Panœnus : on doit croire qu'elles décoraient la face extérieure de la balustrade, puisque la masse du soubassement aurait empêché le spectateur d'en jouir, si elles eussent occupé les surfaces intérieures de l'enceinte.

Il résulte de ceci que les peintures décrites n'existaient que sur les deux longs côtés de la balustrade, c'est-à-dire sur deux petits murs ayant chacun 30 pieds de longueur au plus. La description contient une série de neuf sujets, composés chacun de deux figures. On peut présumer, par suite de cette répartition uniforme, que les figures ainsi disposées deux à deux, étaient renfermées dans des compartiments ou panneaux symétriques, cinq d'un côté et quatre de l'autre. Je croirais que les figures étaient peintes sur un fond bleu, que celles des deux petits côtés ne furent point exécutées; et peut-être manquait-il aussi un compartiment dans un des deux grands côtés, à moins qu'on ne divise en deux sujets celui des Hespérides, comme je le fais voir Pl. XV.

Pausanias paraît avoir commencé aussi cette énumération par le côté droit de la statue. Selon l'ordre qu'il suit, les sujets auraient été rangés ainsi qu'on voit Pl. XV. *Premier sujet,*

(1) Völkel, pag. 205 et 206. — (2) *Id.*, pag. 203. — (3) *Id.*, pag. 205, 206, 207.

Atlas soutenant le globe, Hercule à côté de lui prêt à le soulager de son fardeau. *Second sujet,* Thésée avec Pirithoüs. *Troisième sujet,* la figure de la Grèce et celle de Salamine tenant en main un éperon de vaisseau. *Quatrième sujet,* Hercule combattant contre le lion de Némée. *Cinquième sujet,* Cassandre violée par Ajax. *Sixième sujet,* Hippodamie, fille d'Œnomaüs, avec sa mère. *Septième sujet,* Prométhée enchaîné, Hercule qui le regarde. *Huitième sujet,* Penthésilée mourante, soutenue par Achille. *Neuvième sujet,* deux Hespérides avec les pommes qu'elles étaient chargées de garder. (Ce sujet est divisé en deux compartiments.)

Pausanias nous a conservé, sur ce qui regarde les accessoires du monument, une particularité qui doit trouver ici sa place. Il paraît que le pavé de l'intérieur du temple était de marbre blanc. « Au-devant de la statue, dit-il, ce qu'il y a de pavé n'est pas en « marbre blanc, mais en marbre noir, lequel est environné d'un rebord fait de marbre « de Paros, pour retenir l'huile qu'on verse en cet endroit. » ὅσον δὲ τοῦ ἐδάφους ἐςὶν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο οὐ λευκῷ, etc..... (*voy.* plus haut).

On aura occasion de parler ailleurs de l'emploi de l'huile pour la conservation des statues d'ivoire. Je ne me propose ici que de déterminer l'emplacement du pavé de marbre noir et du rebord circulaire. Si l'on en croit Pausanias, le terrain du temple, situé dans l'Altis, était humide, et c'était pour préserver le monument des émanations du sol, qu'on arrosait d'huile le pavé. Mais il me semble qu'il dut suffire, pour détruire l'effet immédiat dont il s'agit, d'arroser le sol environné par la balustrade. Cet espace aurait donc été celui que Pausanias décrit comme pavé en marbre noir. Et l'on peut voir, Pl. XV, n° 12, la ligne qu'aurait décrite en avant de la statue le petit rebord destiné à empêcher l'huile de se répandre plus loin.

PARAGRAPHE XVII.

Continuation et fin du même sujet. — De la statue de Jupiter et de ses accessoires.

Quel que soit le degré de vraisemblance auquel je puisse me flatter d'être arrivé dans la restitution du trône de Jupiter, et de quelque manière qu'on en conteste les hypothèses, du moins le critique impartial devra au dessin que j'en ai présenté, le moyen de les mieux combattre. Loin de m'accuser de témérité, pour avoir osé reproduire ce monument, il reconnaîtra que le dessin est la véritable épreuve des explications de ce genre, et qu'il n'entre dans cette espèce d'appel fait au sens de la vue, d'autre prétention que celle de s'entendre, et de se faire entendre.

Il n'en serait pas tout-à-fait ainsi à l'égard de la figure même de Jupiter. En effet, ce qui en faisait le principal mérite est précisément ce qu'aucun dessin aujourd'hui ne saurait reproduire; de sorte que rien ne serait plus inutile que ce dessin, s'il s'agissait de faire passer dans l'imagination du lecteur l'idée de perfection et de beauté, qu'on sait avoir été particulière à un ouvrage qui n'eut point de rival dans l'antiquité. Je dois donc me hâter de faire excuser la liberté que j'ai prise de présenter ici une image approximative

JUPITER [illegible] DANS SON TRÔNE.



de la statue de Jupiter (*voy.* Pl. XVII). Je n'ai eu d'autre vue, en redonnant l'ombre d'un corps à la description de Pausanias, que d'aider l'imagination du lecteur à compléter l'ensemble de toute cette composition.

La restitution du colosse d'or et d'ivoire d'Olympie est au reste, dans son rapport avec l'intelligence du texte ou de la description, la partie la plus facile de notre travail. A l'aide des autorités antiques, rien de plus aisé que de ressaisir quelques-uns des traits généraux, relatifs soit à l'attitude, soit à l'ajustement de cette statue. Les bas-reliefs et les revers de médailles sur-tout nous ont conservé un grand nombre de figures de Jupiter, qui, presque toutes conformes à celle de Phidias dans les rapports principaux, suffisent pour guider le dessinateur. Nous trouvons même sur une médaille d'Elée (1), battue au temps d'Adrien (*voy.* Pl. XVII, fig. 2 et 3), la statue d'un Jupiter assis dans un trône, tenant le sceptre d'une main et une Victoire de l'autre. Quoique, dans la vérité cette figure, ainsi que les diverses représentations des objets gravés sur les monnaies, doive passer pour n'avoir été qu'une image légère et incomplète de son original, on peut toujours la regarder comme offrant une présomption, et même une demi-preuve très-suffisante au genre de démonstration morale dont il s'agit ici.

Je vais continuer de suivre Pausanias dans les passages qui traitent de la statue.

« Le dieu, dit-il, fait d'or et d'ivoire, est assis dans son trône ». Ainsi la statue, de même que toutes celles de ce genre, se composait d'ivoire dans les parties du corps qui étaient nues, et l'or s'appliquait à son habillement. Il n'y a, comme on l'a vu, ni difficulté ni incertitude sur la distribution des deux matières, à l'égard du plus grand nombre de statues de femme en ivoire et or. Pausanias a presque toujours eu soin d'y indiquer que, selon la répartition d'usage, l'ivoire formait le visage, les mains et les pieds. Mais, pour ce qui regarde les statues d'homme, cet écrivain a été moins exact à spécifier de quelle manière l'or et l'ivoire y étaient distribués. Son silence à cet égard sur la statue d'Olympie, nous laisse d'autant plus d'incertitude, que les figures des dieux pouvaient être sujettes, dans leur habillement, à plus de variétés que celles des déesses, qui pour la plupart étaient entièrement vêtues. Sur beaucoup de bas-reliefs, et principalement sur les médailles, on voit que le plus grand nombre des Jupiter (*voy.* Pl. XVII, fig. 4, 9 et 10), ont le corps, ou ce qu'on appelle le *torse*, absolument nu. L'étoffe du manteau leur couvre uniquement les cuisses et les jambes. Souvent encore un jet de cette draperie remonte sur le bras élevé qui tient le sceptre, et ce jet dans les statues, devait être destiné à servir de support ou de point d'appui au bras, en même temps qu'il paraissait n'être motivé que par le goût de la composition. Tel aurait donc pu être le Jupiter d'Olympie. Mais il aurait pu avoir aussi une tunique surmontée du manteau, et dans ce cas il n'aurait eu en ivoire que la tête, les bras et les pieds, c'est-à-dire le bas des jambes.

La description semble nous inviter à penser qu'il dut ressembler au plus grand nombre des Jupiter déja cités, car il n'y est fait mention que d'un seul vêtement, l'ἱμάτιον. Si l'on ajoute à cette considération, que presque toutes les statues de Jupiter, figurées sur les monnaies, ont été exécutées postérieurement à celle d'Olympie, qui en fut probablement le prototype, on pensera que j'ai été suffisamment autorisé à opter pour le parti qui présente la figure nue jusqu'à mi-corps (*voy.* Pl. XVI).

(1) Médailles de la reine Christine, Pl. LVI

Il ne faut pas croire au reste que ce parti de composition ait dû exiger une dépense d'ivoire aussi prodigieuse qu'il a plu à M. de Paw de se l'imaginer. Selon ce critique, qui donne à la figure du dieu assise, 54 pieds d'élévation (1), l'exécution du travail aurait pu absorber la dépouille de plus de trois cents éléphants. On verra dans la sixième Partie de cet ouvrage, à quoi doit se réduire cette exagération. Les calculs les plus positifs nous ont déja montré que la véritable hauteur du Jupiter, mesuré assis, ne dut pas excéder 30 pieds. Ainsi il ne paraît pas probable que toutes les parties qui, dans l'hypothèse admise furent en ivoire, aient exigé plus de 300 pieds superficiels de cette matière.

La coiffure de Minerve, ayant été un casque de métal, il est également plus facile de dire ce qui dans la tête de cette statue fut d'or ou d'ivoire. Pour ce qui est de celle de Jupiter, on peut demander si la chevelure du dieu était de l'une ou de l'autre matière. Il y a autorité pour la supposer d'or : car on lit dans Lucien (2) que des voleurs s'étant introduits dans le temple d'Olympie, avaient coupé, de la chevelure de Jupiter, deux boucles d'or pesant six mines chacune. Nous avons parlé plus haut de l'enlèvement de la barbe en or d'Esculape par Denis-le-Tyran (3) ; et comme il nous a semblé que cette barbe n'avait pu appartenir qu'à une tête en pièces de rapport, ou de sculpture chryséléphantine, nous inférerons encore de là, que l'application de l'or à ces accessoires de la tête fut assez d'usage. Ce mélange de matières contribuera aussi à nous faire entendre, dans leur vrai sens, les mots du passage suivant.

« Sur la tête du dieu est une couronne qui contrefait la feuille de l'olivier. » μεμιμημένος ἐλαίας κλῶνας. Il y a lieu de croire, et M. Volkel est lui-même de cet avis, que l'imitation, si particulièrement indiquée par les mots dont se sert Pausanias, n'est pas celle qui dans la sculpture se rapporte nécessairement à la forme. Une pareille locution, du reste peu habituelle à cet auteur, paraît devoir désigner ici une autre espèce d'imitation, c'est-à-dire celle qui était du genre de la sculpture polychrome, et qui consistait en un emploi de matières légèrement diversifiées par leurs couleurs naturelles, ou par des teintes empruntées. On peut donc soupçonner que la couronne dont il s'agit, se détachait sur la chevelure d'or ou d'ivoire du dieu, par une teinte d'un vert pâle qui contrefaisait la couleur de la feuille d'olive. Nous avons vu une imitation du même genre à la Minerve du Parthénon, dont les yeux avaient leur prunelle composée d'une pierre précieuse qui, s'approchant du ton de l'ivoire, indiquait cependant par sa couleur cette partie de l'œil. Pausanias n'a rien dit des yeux de Jupiter, et nous ignorons si la même pratique y fut mise en œuvre (4).

« Dans la main gauche du dieu est un sceptre brillant de toutes sortes de métaux.
« L'oiseau posé au sommet du sceptre est un aigle. »

(1) Recherches philosoph. sur les Grecs, tom. II, Part. III, § 5. — (2) δύο τῶν πλοκάμων ἀποκείραντας. Luciani, *Jupiter Tragœdus*, tom. VI, pag. 252. *Bipont.* — (3) Valer. Maxim., de neglect. Relig. Exempl. Extern. — (4) Cette pratique semble avoir été fort commune..... Depuis l'impression de l'article qui regarde la Minerve du Parthénon, j'ai reçu de M. Fauvel, consul à Athènes, un renseignement qui confirme cette opinion. Dans les fouilles faites l'an passé au temple d'Égine, et dont j'ai parlé page 24, on a trouvé un œil d'ivoire de 5 pouces de long, « dont la prunelle, dit M. Fauvel, était de rapport. La convexité est très-légère, elle n'est que de 8 lignes ; « ce qui me ferait croire que cet œil pourrait bien avoir été un œil votif. » Le peu de convexité dont parle M. Fauvel, n'est pas une raison de rejeter l'idée que cet œil aura appartenu au colosse d'or et d'ivoire placé dans le temple d'Egine. L'ivoire étant une matière flexible a pu perdre un peu de sa courbure; mais ce nouvel exemple d'une prunelle de rapport dans un œil d'ivoire, montre que l'usage n'en fut pas rare

On a vu que la lance dans la statue de Minerve était le point d'appui du bras élevé : de même, on ne saurait en douter, le sceptre de Jupiter, suivant les combinaisons mécaniques de l'armature de ce colosse, fut une des pièces nécessaires au soutien de l'ensemble, et sur-tout du bras gauche. Ce sceptre, de bronze sans doute, était orné dans toute la hauteur de son fût, selon la manière dont quelques peintures de vases grecs (*voy.* Pl. XVII, fig. 18) nous fournissent l'indication; et probablement il se terminait dans le haut par une espèce de fleuron en forme de chapiteau, sur lequel posait l'oiseau de Jupiter.

Si l'on en croit Aristophanes (1), l'usage de placer un oiseau au sommet des sceptres était fort ancien. « Agamemnon et Ménélas, dit-il, en avaient toujours un au haut de leurs « sceptres, qui prenait part aux présents qu'on leur faisait. Les rois sur les théâtres ne « paraissaient pas sans être accompagnés d'un oiseau : et encore à présent Jupiter, (con- « tinue le poète comique), a son aigle au-dessus de sa tête.» Ainsi ce symbole de royauté devait encore caractériser le monarque des dieux sur son trône. Un vase grec peint, et connu sous le nom de son propriétaire, le prince Poniatowschi, nous montre un Jupiter tenant de la main gauche un sceptre, au haut duquel est un aigle les ailes déployées. Je le rapporte au nombre des autorités de cette restitution (*voy.* Pl. XVII, fig. 18).

« Le dieu a des brodequins d'or. Son manteau est d'or aussi. Sur le manteau sont repré- « sentées des figures et des fleurs, et parmi celles-ci des lys. »

Il est possible, comme quelques-uns l'ont conjecturé, que les figures représentées sur l'étoffe de la statue, l'aient été dans une intention allégorique. Le mot ζώδια, mal-à-propos interprété comme exprimant les signes du zodiaque, lorsqu'il ne veut dire autre chose que *figures,* selon le sens le plus général, a pu encore donner lieu de penser que différentes zones de figures et d'emblêmes tracées par bandes sur l'étoffe, y étaient comme autant d'indications de l'empire de Jupiter sur tous les êtres créés. C'est dans un motif à-peu-près semblable, que Raphael a peint sur le manteau de la Philosophie, les attributs caractéristiques des différents régnes de la Nature. Quelque agréable que puisse paraître cette interprétation, toutefois le texte de Pausanias ne permet de la présenter que comme une conjecture.

On peut rendre de cette étoffe avec des figures et des fleurs supposées brodées, une raison historique tirée de l'usage des triomphes olympiques. Lucien (2) nous la fournit, en nous apprenant que l'athlète victorieux portait un manteau à fleurs, ἐσθῆτα ἀνθείνην. Il serait donc possible que Phidias n'eût eu d'autre intention, que celle de se conformer au costume, en revêtant de cette étoffe triomphale le dieu des victoires d'Olympie?

Il est assez connu au reste que les anciens portèrent fort loin la magnificence des étoffes peintes et brodées. Les peintures sur vase nous montrent comme fort usuel l'emploi des habillements ornés de fleurs, d'étoiles, de broderies diverses (*voy.* Pl. XVII, fig. 16). Phidias ainsi put très-naturellement parsemer de fleurs et d'ornements la draperie de son Jupiter, c'est-à-dire sans aucun autre objet, que de lui donner l'étoffe la plus riche. Car la richesse est aussi, dans le langage de l'imitation, un signe de puissance et de supériorité.

(1) Aristoph. Ὄρνιθες· — Ἐπὶ τῶν σκήπτρων ἐκάθητ' ὄρνις, μετέχων ὅ τι δωροδοκοίη. Vers. 510. — (2) Lucian. Demonax., tom. V, pag. 240. *Bipont.*

Rien ne pouvait en donner dès-lors une idée plus claire que le genre de sculpture du Jupiter d'Olympie. Car bien que les expressions de Pausanias n'avertissent pas le lecteur de la manière dont les figures et les fleurs étaient exécutées sur l'étoffe, il est hors de doute que, devant se détacher sur un fond d'or, elles furent exécutées en couleurs. Probablement on y usa d'un procédé aussi capable de fixer sur le métal les substances colorantes, que l'est de nos jours le procédé de la peinture en émail. Plus d'un exemple nous prouve que ce secret fut connu des anciens. Il existait dans le cabinet du marquis Tirri, à Cadix, un beau fragment de draperie de métal revêtue d'émail. Ce morceau curieux avait été trouvé dans un temple antique voisin de la mer (1).

Si, se dépouillant un moment des opinions consacrées par les habitudes de la sculpture en marbre, on se représente l'image du trône qui vient d'être décrit; si on veut se le figurer brillant de métaux diversifiés par toutes sortes de nuances, enrichi de pierres précieuses, orné par des figures de toute matière, relevées sur des fonds à compartiments de toute espèce de couleurs; si ensuite dans un siége semblable on place en idée une statue d'ivoire avec une draperie d'or, on ne trouvera point extraordinaire que l'artiste ait voulu réunir dans l'habillement du dieu le charme des couleurs à celui de la matière et de l'art. On conçoit même qu'une statue monochrome eût été en désaccord avec les accessoires polychromes du trône. Dès qu'il était dans la nature de ce genre d'imitation d'affecter quelques-unes de ces apparences qui tendent à l'illusion, rien ne devait mieux produire cette sorte d'effet, que l'emploi du goût mis en usage par le luxe des étoffes. (Voy. *la planche du frontispice.*)

Outre que le genre de tout l'ouvrage conduit à penser que les ornements de la draperie furent coloriés, il semble encore qu'on peut le conclure rigoureusement du passage où Strabon, parlant de Panænus, beau-frère de Phidias, dit qu'il fut associé à tous les travaux du Jupiter Olympien; qu'il y exécuta tout ce qui dépendait de l'emploi des couleurs, principalement dans la draperie (2); πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πανταίνος ὁ ζωγράφος πρός τε τὴν τοῦ ξοάνου κατασκευὴν, διὰ τὴν τῶν χρωμάτων κόσμησιν, καὶ μάλιςα τῆς ἐσθῆτος. Cette draperie étant d'or, il ne put être question d'y peindre que les figures dont on a parlé.

La chaussure du dieu, qui était d'or aussi, ne donne lieu dans les paroles du texte à aucune observation critique. Il semble qu'elle aurait dû conduire de suite Pausanias à la mention du marchepied. Quelle que soit la raison qui ait engagé cet écrivain à la porter plus loin, nous avons cru devoir la réunir à l'objet qui précède.

« Le marchepied du dieu, appelé par les Athéniens θρανίον, est supporté par des lions d'or, « et dessus est sculpté le combat de Thésée contre les Amazones. »

Cette double circonstance d'avoir des lions pour support, et des bas-reliefs sur ses faces, est assez propre à nous faire deviner et la hauteur et la composition du marchepied. Il se formait de deux parties qui devaient être à-peu-près d'une hauteur égale, savoir, le corps des lions, sans comprendre leur col et leur tête, et le plateau sur lequel reposaient les pieds du dieu, puisque ce plateau avait une épaisseur suffisante pour recevoir des bas-reliefs sur ses faces perpendiculaires. Comme on ne peut guère supposer que les figures des bas-reliefs aient eu moins de 8 à 10 pouces de haut, il est difficile de porter l'épaisseur du plateau à moins de 12 à 14 pouces, et celle du corps des lions à moins de 18. Tel est

(1) Antiq. Etrusq. Grecq et Rom., tom. III, pag. 28. — (2) Strab., lib. VIII, pag. 354

le résultat naturel qu'on obtient lorsqu'au moyen de l'échelle proportionnelle du tout ensemble, on prétend retrouver les dimensions et la composition du marchepied. Si l'on considère d'ailleurs que l'on donnerait bien 5 à 6 pouces de hauteur à celui d'une figure de 6 pieds, on trouvera la mesure indiquée pour un colosse, de 36 à 40 pieds, fort loin d'être exagérée. (*voy.* Pl. XIII et XVI.)

Pour quelle raison le combat des Amazones et de Thésée était-il encore sculpté sur les faces verticales du marchepied? Je compte rendre de ces redites de sujets et de figures une raison prise du genre de travail de la toreutique, ainsi que de l'exécution des ornements, raison qui pourrait bien dispenser d'en chercher d'autres. (Je renvoie le lecteur au Paragraphe Ier de la Ve Partie de cet ouvrage.)

Il me reste à parler de l'accessoire le plus considérable de la statue, je veux dire de la Victoire que portait la main du dieu.

« Dans sa main droite, dit Pausanias, il tient une Victoire elle-même d'ivoire et d'or.
« Celle-ci porte en main la *tænia*, et sur sa tête une couronne. »

A l'occasion de la Victoire qui reposait dans la main de la Minerve du Parthénon, j'ai traité des moyens qu'avait dû employer l'artiste pour fixer et rendre solides ces sortes de statues, qui paraissaient et étaient censées n'avoir d'autre point d'appui que la main isolée du colosse. J'ai fait voir que de fortes armatures, cachées dans le bouclier de Minerve, venaient aboutir à celle qui descendait dans l'intérieur et le long du bras. Pareil procédé eut lieu sans doute ici, et tout naturellement ce furent et l'appui de l'accoudoir du trône, et la traverse même de cet accoudoir qui formèrent et cachèrent en même temps les barres de métal, lesquelles se réunissaient à celle qu'on avait fait arriver jusqu'au milieu de la main, d'où devait partir un fort pivot pour fixer la Victoire.

Quelques critiques en ont abusivement déterminé la dimension, d'après les proportions que ces sortes de figures semblent avoir sur les médailles, où de pareilles compositions se voient fréquemment répétées. On y trouve effectivement des Victoires qui ont quelquefois en hauteur le quart et plus de la statue qui les soutient. Rien de plus erroné qu'un tel rapprochement. On comprend sans peine et pourquoi le graveur en médailles, travaillant dans des espaces infiniment petits, dut augmenter la dimension de ces objets, puisque sa principale difficulté était de les rendre visibles; et comment le sculpteur dut au contraire tendre à en diminuer la mesure, puisqu'il en diminuait ainsi le volume, et par conséquent la difficulté d'en rendre la position solide.

Du reste, nul rapport naturel à établir entre les Victoires posées dans la main des statues, et les statues elles-mêmes. Par rapport naturel, j'entends ici celui que la nature établit entre les proportions convenables soit aux deux sexes, soit aux différents âges de la vie. Les figures de Victoire dont il s'agit, si l'on considère les conventions relatives à cette sorte de compositions, n'y jouaient pas le rôle d'êtres vivants, mais seulement de simulacres. Dès-lors leur proportion, selon le véritable sens de cet emploi, devait se régler, non sur celle du dieu ou du personnage qui les portait, mais sur l'espèce de convenance d'après laquelle un bras ou une main de telle dimension donnée, pouvait être censé supporter sans peine telle masse corrélative.

Pausanias, ayant passé sous silence les mesures de la statue de Jupiter, devait encore moins s'occuper de celles de la Victoire. La Minerve du Parthénon nous offre toutefois un parallèle dont on peut tirer des conséquences à-peu-près irrécusables. Si la Victoire

qu'elle tenait en main était de quatre coudées, on conclura avec beaucoup de vraisemblance que le dieu d'Olympie ayant excédé en dimension la déesse d'Athènes, la Victoire du premier eut au moins la même mesure. Ainsi nous avons réglé sur à-peu-près 6 pieds la hauteur de cette statue.

Était-elle tournée en face du dieu, ou regardait-elle du côté du spectateur? Il y a là-dessus des autorités pour et contre, et on les trouve également sur les médailles (*voy.* Pl. XVII, fig. 6 et 8). Le titre de Nicéphore était attribué aux dieux; et si on le voit donné aussi à quelques princes comme aux rois de Syrie, ce fut par une sorte d'adulation qui assimilait la personne du prince au dieu représenté dans le revers de la médaille (1). Ce dieu sur les médailles des rois de Syrie, est Jupiter; il tient en main une Victoire qui, non-seulement est tournée de son côté, mais qui est dans l'action de lui mettre la couronne sur la tête (*voy.* Pl. XVII, fig. 9 et 10).

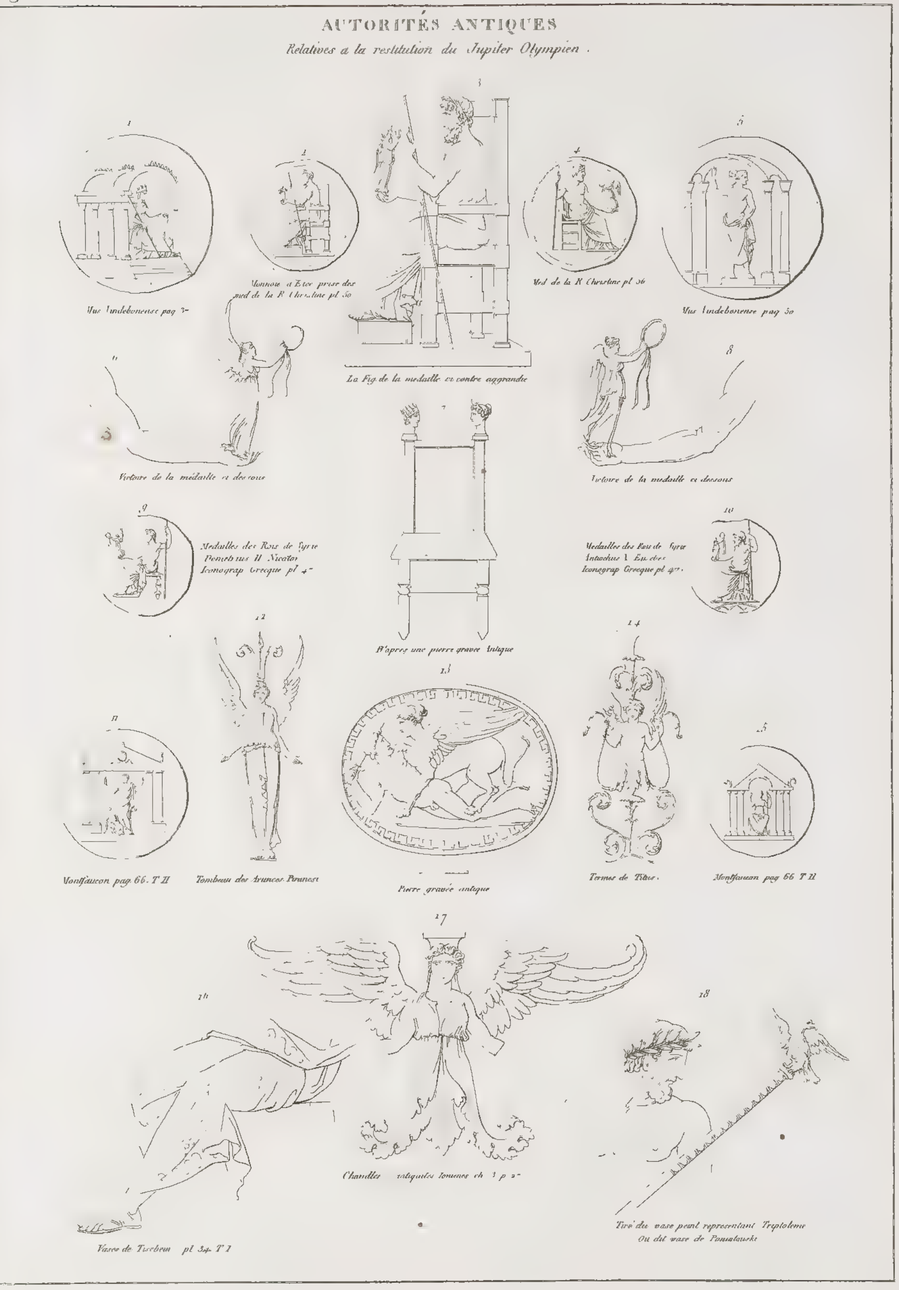
Ces figures de Victoire ainsi placées dans la main des colosses étaient, comme nous l'indique le mécanisme de la statuaire chryséléphantine, des ouvrages de rapport qui s'adaptaient après-coup au pivot destiné à les recevoir. Aussi voyons-nous que ces objets, faciles à détacher de leur ensemble, en furent souvent enlevés. Le Jupiter d'Antioche, dont on parlera plus en détail (Partie V, paragr. V), et qui, selon Justin, était d'or et d'un poids immense (2), *infiniti ponderis*, tenait aussi une Victoire d'or solide. Le roi de Syrie, Alexandre Ier, étant entré dans ce temple (3), ne put pas faire transporter la statue de Jupiter, mais il se contenta d'enlever la Victoire.

Denis-le-Tyran, selon ce que nous apprend Valère Maxime (4), se faisait un jeu de dérober aux statues des dieux à Syracuse, les Victoires qu'elles tenaient en main, et qu'elles semblaient présenter. Aussi disait-il qu'il ne les prenait pas, mais qu'il les acceptait.

Il faut supposer que du genre de ces Victoires plus ou moins amovibles, était celle que César (5) nous représente comme placée à Élis devant la statue de Minerve, c'est-à-dire dirigée du côté qui lui faisait face. *Simulacrum Victoriæ quod antè ipsam Minervam collocatum erat et ad simulachrum Minervæ spectabat.* Cette Victoire, disait-on, peu avant la bataille de Pharsale se retourna, et regarda les portes d'entrée du temple. *Ad valvas templi limenque convertisse.* Rien ne fut plus facile que d'opérer un pareil prodige : car ces figures étant légères, et posant sur un pivot métallique qui entrait plus ou moins dans leur intérieur, on pouvait les faire tourner à volonté.

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., tom. XXIX, *Hist.*, pag. 212. — (2) Just., lib. XXXIX, cap. 2. — (3) Mém. de l'Acad., *ut suprà.* — (4) Val. Max. Neglect. Relig. Extern. Exempl. — (5) De Bello Civili, lib. III.

AUTORITÉS ANTIQUES
Relatives a la restitution du Jupiter Olympien.



LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

CINQUIÈME PARTIE.

DE LA STATUAIRE CHRYSÉLÉPHANTINE, OU SCULPTURE EN OR ET EN IVOIRE, DEPUIS LE SIÈCLE DE PÉRICLÈS JUSQU'AU RÈGNE D'ALEXANDRE, ET DEPUIS CETTE ÉPOQUE JUSQU'AU SIÈCLE DE CONSTANTIN.

Le point de vue nouveau, ou du moins à peine envisagé jusqu'ici par les critiques, sous lequel l'art des anciens s'est présenté à nous dans cet ouvrage, devait nous conduire à quelques aperçus, qui, s'offrant d'abord isolément, et l'un après l'autre, se sont ensuite trouvés réunis par des rapports communs, et que la nature seule des objets nous a fait découvrir. Comme ces divers aspects ne pouvaient manquer de nous frapper, il faut dire que, par une raison inverse, ils avaient dû échapper aux regards de ceux que le même fil n'avait pas guidés vers ces routes perdues des arts de l'antiquité.

Ainsi les recherches sur le goût de la sculpture polychrome, nous ayant mis sur la voie de l'analyse explicative de la division de l'art appelée *toreutique*, ces notions nous ont fait observer et rapprocher une multitude d'ouvrages qui, faute d'avoir été rapportés à la division de l'art dont ils dépendent, n'occupaient, pour ainsi dire, aucune place, ni dans l'histoire de la sculpture, ni dans l'imagination des artistes, et passaient pour des œuvres d'exception, pour des productions irrégulières, qu'on ne pouvait classer nulle part. De ce nombre sont les monuments de la statuaire en or et en ivoire.

Mais, en se réunissant pour la première fois dans nos recherches, ces ouvrages nous ont fait apercevoir encore, qu'au milieu de la plupart des grands temples de la Grèce, avait existé un genre de monument aussi remarquable qu'il a été peu remarqué. On veut parler des trônes des divinités, considérés, il est vrai, sous une acception plus générale et plus étendue que celle qu'on a coutume de donner au mot *trône*.

L'idée de ces monuments, souvent enfouis dans les textes ou les descriptions des auteurs, était devenue quelquefois méconnaissable par le fait seul de l'analyse descriptive. Presque tous, tenant par leur exécution à la même division de l'art, ils ne pouvaient se

recomposer et se reproduire, qu'à la faveur du système dont nous avons rassemblé les éléments.

Sous le nom de *trône*, il ne s'agira donc point ici d'examiner dans le détail de la vie civile, les siéges destinés à leurs emplois naturels. On ne se bornera point non plus à ces grands ouvrages de décoration qui servaient, comme on l'a déja vu, d'accompagnement aux colosses d'or et d'ivoire. On entendra, par extension du mot, l'ensemble même de la composition d'un grand nombre d'inventions colossales, et de groupes de divinités, que le génie des Grecs avait multipliés beaucoup plus qu'on ne pense dans l'intérieur des temples, et auxquels, malgré la différence de forme, le nom de trône est plus ou moins applicable.

Une série de ces monuments, presque tous du même genre de sculpture, restitués avec autant de détails qu'en comportera l'étendue de leurs descriptions, occupera cette cinquième partie, et nous donnera lieu de poursuivre dans un ordre aussi chronologique qu'il sera possible, et jusqu'à la fin de l'empire romain, l'histoire de la statuaire chryséléphantine.

Le paragraphe qui suit, va montrer, par le grand nombre des simples notices qu'on a réunies sur ces sortes de monuments, combien le genre en fut ancien, et combien l'espèce en fut multipliée.

PARAGRAPHE PREMIER.

Sur les trônes des divinités, et autres monuments semblables dans les grands temples de l'antiquité.

Avant d'avoir été donné aux dieux, et appliqué à la décoration de leurs simulacres, le trône dans les pratiques de la vie civile, comme tout le monde le sait, avait été simplement un siége d'honneur dont usaient les hommes libres et de condition. Ce qui le distinguait, dit Athénée (1), c'était le marchepied. Le trône devint insensiblement la prérogative des personnes constituées en dignité, des chefs, et des rois.

On a dit, il y a long-temps, que si la divinité fit l'homme à son image, l'homme avait aussi prêté à Dieu ses formes et sa ressemblance. Sans doute, dès qu'on voulut le rendre sensible aux yeux, il n'y eut d'autre moyen que de donner à son effigie les signes et les emblêmes que le grand nombre révère le plus. L'idée de la puissance céleste et du gouvernement du monde, ne pouvait être mieux exprimée que par l'image d'un monarque.

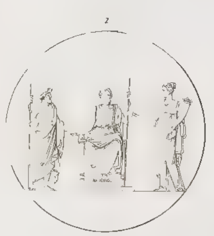
Ainsi l'opinion établie de toute ancienneté chez les Grecs, d'un roi des dieux, souverain du ciel et de la terre, avait dû les habituer à se le représenter sous les traits, la forme, et avec les attributs extérieurs d'un roi assis sur un trône, le sceptre en main. Selon la hiérarchie polythéique, les autres dieux, quoique inférieurs à Jupiter, n'en étaient pas moins regardés comme souverains aussi, chacun dans son empire. Naturellement encore on leur déféra les accompagnements et les marques sensibles de la royauté. Homère leur donne à tous dans l'olympe, des trônes d'or. Les artistes grecs n'eurent donc besoin ni

(1) Athénée, lib. V, pag. 192.

DIVERS THRONES DE DIVINITES

Tirés des pierres gravees médailles peintures et bas-reliefs antiques.

1



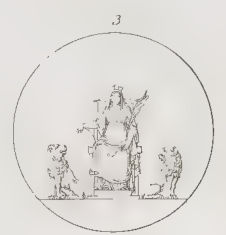
Musæum Iudel [illegible] p 49

2



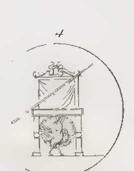
D'après une pierre gravée.

3



Museum Vindebonense p. 31

4



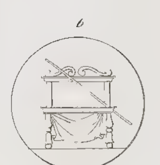
Médailles de la Reine Christine Pl. 13

5



Museo Pio Clementino Tom II Pl. 10.

6



Médailles de la Reine Christine Pl. 20



Peintures des Thermes de Tite.

8



Peintures des Thermes de Tite.

9



Peintures des Thermes de Tite

d'aucune autre autorité que de celle de leurs poètes, ni sur-tout d'exemples étrangers pour asseoir leurs dieux dans des trônes.

Aussi me paraît-il fort superflu d'aller chercher dans l'antique Asie l'origine de cet usage. Si Babylone, au rapport d'Hérodote (1) et de Diodore de Sicile, avait eu un Jupiter d'or assis, dont le trône et le marchepied étaient du même métal, le tout valant, selon le récits des prêtres chaldéens, huit cents talents, est-il nécessaire d'en conclure que les Grecs empruntèrent à de tels monuments l'idée des trônes de leurs divinités? Cette idée n'est-elle pas du nombre de celles dans lesquelles tous les peuples doivent se rencontrer sans s'être connus, et se ressembler sans s'être copiés?

L'esprit de l'écriture figurative ou des signes imitatifs, a toujours consisté en cela, que la partie peut se prendre pour le tout, et avoir la même signification. En fait de cérémonial aussi, nous voyons que l'attribut des dignités et des personnes les désigne et les fait suffisamment reconnaître. Comme le trône tout seul eut la propriété de signifier la royauté, seul aussi, après que l'idée de roi eut été transportée aux dieux, il désigna la divinité. De-là ces trônes vides et sans simulacres, qu'on érigeait dans les temples, pour indiquer, comme à Hiérapolis (2), le dieu dont on ne voulait ou ne devait point représenter l'image.

L'on rencontre assez fréquemment de ces trônes sur les monuments antiques. Les peintures d'Herculanum (3) nous montrent les trônes vides de Mars et de Vénus. On voit sur les médailles le trône de Junon caractérisé par l'oiseau de cette déesse (*voy.* Pl. XVIII, fig. 4). Le monstre marin fait reconnaître également, pour être le trône de Neptune, celui qui fut découvert il y a long-temps dans les ruines d'un temple antique à Ravenne (4). Il paraît que ce beau fragment fit partie d'une frise représentant les trônes de toutes les divinités reconnaissables par les seuls emblèmes qui leur appartiennent. C'est de cette même frise qu'est détaché le trône de Saturne qu'on voit au Muséum à Paris. Il en existe de semblables, mais avec des symboles différents, à Venise, à Rome et à Florence (5) : de petits génies sont sculptés à côté de chaque trône, et portent les symboles de la divinité absente.

Les trônes votifs, placés dans les temples, furent, comme on l'a déja vu, un des sujets les plus habituels de la toreutique, et se mettaient à la tête des présents offerts par la piété publique et particulière. La première offrande de ce genre, faite par des étrangers au Jupiter d'Olympie, fut le trône d'Arimnus, roi des Étrusques (6). A Argos, parmi les raretés du temple d'Apollon Lycien, on montrait le trône de Danaus (7). Midas avait fait présent au temple de Delphes du trône sur lequel il avait coutume de rendre la justice. C'était, selon Hérodote (8), un ouvrage digne de fixer l'attention. Celui de Pindare, que l'on conservait dans le même temple, n'était que de fer (9); mais le nom du poète qui l'avait occupé lui donnait la plus haute valeur.

Que les matières de tout genre et de tout prix aient été employées à faire les trônes dont on vient de parler, c'est ce dont on ne peut douter. Mais il importe peu à mon

(1) Herodot., lib. I, paragr. 183. Diodor. Sicul., lib. II, cap. 9. — (2) Lucian. *de Deâ Syria*. Vid. *infrà*. — (3) Pittur. d'Ercolan., tom. I, Pl. 29. — (4) Il trono di Nettun. illustr. dal padre J. Belgrado. in Cesena 1766. Monfaucon. Antiq. expliq. Supplem., tom. I, pag. 71. — (5) M. le chev. Cicognara, connu par son bel ouvrage sur *l'Histoire de la Sculpture moderne depuis sa renaissance*, doit s'occuper du soin de rassembler ces fragments, et de les publier. — (6) Pausan., lib. V, cap. 12. — (7) Herodot., lib. I, cap. 14. — (8) Pausan., lib. X, cap. 24.

sujet de considérer, comme je l'ai dit, les trônes sous ce point de vue particulier. Ceux, dont j'ai le dessein de parcourir l'histoire, étaient de grandes entreprises de sculpture, et l'on a déja vu qu'ils tiraient leur mérite de leur composition et de leur décoration, plus encore que de la matière qui en faisait le fonds, puisque cette matière était le bois.

Le bois en effet avait dû être originairement employé à former ces sortes de compositions, et à recevoir des dieux qui eux-mêmes n'avaient été, dans le premier âge, que des mannequins habillés d'étoffes réelles (*voy.* Partie Ire). Si de cette pratique naquirent la statuaire en ivoire et or, le goût des statues polychromes, et les procédés de la toreutique, il est plus naturel encore d'y rapporter et l'origine des trônes qui accompagnèrent les simulacres, et le principe de ces vastes monuments décoratifs, dont le luxe et la dépense surpassèrent le luxe et la dépense même des colosses d'or et d'ivoire. Certainement la sculpture en marbre n'aurait jamais fait naître l'idée de ces grands ouvrages, et n'en eût jamais réalisé l'exécution.

Lorsqu'on sait comment le génie des Grecs procéda dans toutes ses inventions, on est très-porté à croire qu'une longue succession d'essais dut précéder le premier trône colossal dont la description nous est parvenue (*voy.* Partie III, paragr. X, et Pl. VII). Une idée telle que celle du trône, exécuté par Bathyclès à Amyclée, ne fut point le premier pas de l'art. Si l'on se rappelle que l'Apollon Amycléen était une idole informe, que sa seule configuration en façon de colonne ou de terme, devait encore ajouter à l'invraisemblance de ce siége rapporté après-coup, et sans accord possible avec le simulacre, on restera convaincu que l'érection d'un trône si magnifique, n'ayant pu être suggérée par la nature de l'idole, le fut par un usage préétabli, par une sorte de mode, ou, si l'on veut, d'étiquette religieuse. Le trône de Bathyclès, pour avoir été antérieur d'un siècle à celui de Phidias auquel il servit de modèle, n'aura donc point été le premier des ouvrages de ce genre. Quoique l'histoire de l'art doive reposer sur des faits et des exemples, il n'est pas pour cela interdit au raisonnement d'en remplir quelques lacunes. Lorsque, par la perte des monuments ou de leurs descriptions, nous manquons d'autorités positives, l'autorité de la raison y supplée quelquefois, en nous enseignant qu'il dut y avoir des ouvrages avant ceux dont nous devons la connaissance, soit au hasard, soit à la prédilection des écrivains qui en ont parlé.

Nous ne sommes pas même dépourvus de toute preuve à cet égard, si l'on veut se contenter des témoignages que l'*Heræum* d'Olympie nous a déja mis à même de recueillir. Dans le nombre des anciennes statues d'or et d'ivoire que ce temple renfermait, nous avons remarqué que les Heures ou les Saisons de Smillis d'Égine étaient assises sur des trônes. Le mot *trône* pouvant ne signifier qu'un siége à bras avec marchepied, il est possible que ces deux figures n'aient été dans ce temple que des objets accessoires, et que leurs trônes n'aient eu rien de particulier. Mais il est difficile de croire la même chose de l'ancienne Junon d'or et d'ivoire, qui était la divinité principale du temple. Tout porte à penser, comme on l'a déja dit (*voy.* Partie III, paragr. VIII), que ce fut un ouvrage remarquable par le genre de sculpture et de décoration qui nous occupe. Pausanias se contente de dire qu'elle était sur un trône. Comme le style de son travail, ainsi que celui de la plupart des statues de l'*Heræum,* était d'un goût simple et peu avancé, on peut présumer que cet écrivain, si souvent économe de détails et de descriptions, n'aura pas jugé à propos de s'y arrêter. Mais si les statues de l'*Heræum* furent

de l'école de Dipæne et Scyllis, le trône de Junon aura précédé de plusieurs années celui d'Apollon à Amyclée.

Toutefois il faut qu'en peu de temps ce genre de composition ait fait de grands progrès, puisque le monument de Bathyclès, qui doit avoir été exécuté entre la 55e et la 60e olympiade, réunissait déja tant de sortes de richesses d'art et d'ornement, que les artistes postérieurs ne crurent pouvoir mieux faire que de le prendre pour objet de leur imitation.

Il paraît qu'en fait de trônes (de ceux du moins dont il s'agit ici), les artistes grecs auront, comme dans tous leurs autres ouvrages, été fidèles à suivre le type une fois consacré par la religion et par l'usage. Au lieu d'inventer des formes inconnues, ils se contentèrent de porter dans les inventions de détail, ces variétés et ces modifications de goût et d'idées, dont l'effet est de donner à un ensemble qui reste toujours le même, une apparence toujours nouvelle. Nous avons déja vu que les principales combinaisons de ces ouvrages étaient semblables, et consistaient dans un certain nombre de figures en ronde-bosse, entremêlées de bas-reliefs de rapport, établis ou incrustés sur toutes les superficies des montants et des traverses.

Nous sommes aujourd'hui trop loin des sources de la mythologie grecque, pour pouvoir discerner en détail les rapports de chacun des sujets sculptés sur les trônes avec les divinités auxquelles ces monuments étaient consacrés. Quoique toute recherche trop particulière à cet égard, coure risque d'être oiseuse, il semble permis de présumer et d'avancer que la plus grande partie des sujets peints ou sculptés dans la décoration des trônes, formait comme un corps d'histoire relative au dieu. Mais les annales mythologiques des Grecs n'étaient-elles pas un mélange confus d'idées et de notions, dont l'artiste pouvait faire un emploi arbitraire? Croirons-nous encore que cette manière d'écrire en figures sur toutes les superficies d'un monument, manière empruntée sans doute à l'Égypte, ait été assujétie en Grèce à autant de précision, que dans les pays où la sculpture n'était que de l'écriture, et où les monuments étaient des livres.

L'emploi assez uniforme qu'on fit des mêmes objets de décoration, aux trônes de divinités fort différentes entre elles, pourrait déja faire soupçonner que les artistes qui se répétèrent ainsi, eurent moins égard au sens de ces objets pour l'esprit, qu'à leur effet pour les yeux. Il aurait pu en être comme des ornements qu'emploie l'architecture, où certaines inventions ont été consacrées par la coutume et par les convenances de cet art, et dont il ne faut pas demander à l'architecte un compte trop sévère.

Ainsi a pu se reproduire, dans l'ensemble de composition des trônes, le sujet tant de fois employé des Heures et des Graces. Très-anciennement nous voyons les trois Graces placées dans la main de l'antique Apollon de Délos, monument dont, selon Plutarque (1), on attribuait l'exécution aux Méropes, contemporains d'Hercule. Cet ouvrage fut sans doute en bois, et du genre de ceux qui appartiennent à l'histoire de l'art que nous traitons. Les Heures et les Graces étaient sur la couronne de la Junon de Polyclète à Argos (*voyez* plus bas Paragr. II). Elles supportaient le trône d'Apollon à Amyclée. Les mêmes figures couronnaient celui d'Olympie, et Théocosme, sous la direction de Phidias, leur avait donné le même emplacement dans le trône de Mégare.

(1) Pluarch. περὶ μουσικῆς, pag. 1136.

Nous avons déja parlé de ces répétitions, non-seulement dans les objets saillants et de ronde-bosse, mais aussi à l'égard de certains sujets de compositions en bas-relief, tels que le combat des Centaures, et sur-tout celui des Amazones que nous avons vu employé dans les ornements de la Minerve du Parthénon et du Jupiter d'Olympie, et même répété par deux fois au trône de ce dernier (*voy.* Partie IV, page 311). Ceux qui prétendraient rendre raison de tout dans l'ornement des trônes, se trouveraient un peu embarrassés pour expliquer ces redites. M. Völkel croit, par exemple, que le sujet de la guerre des Amazones, ayant été fort agréable aux Athéniens, ce fut pour flatter ses compatriotes que Phidias reproduisit deux fois ce même sujet sur le monument d'Olympie : raison, comme on le voit, qui ne justifierait pas ce double emploi, sous le rapport de la propriété. Est-il bien vraisemblable en outre que Phidias, réfugié en Élide pour échapper aux odieuses poursuites d'Athènes, se soit fort occupé de flatter une ville ingrate dont il ne devait plus rien attendre? (*voy.* Partie III, paragr. III.)

Je me suis toujours imaginé qu'on pouvait trouver dans les pratiques mêmes du genre de travail et d'ouvrage des trônes, une raison moins détournée, et beaucoup plus naturelle de ces sortes de répétition. Peut-être furent-elles dues à la facilité qu'avait l'artiste de varier l'apparence d'un sujet par la seule transposition de ses figures. Je m'explique.

Les trônes dont je parle en ce moment étaient construits en bois. Dès-lors il est certain que tous les ornements de métal, répandus sur les superficies de leurs montants et de leurs traverses, appartenaient spécialement à cette division de la sculpture appelée *toreutique.* Celle-ci, comme on l'a vu, procédait dans son travail par placages, incrustations et revêtements. Or il ne faut pas douter que le plus grand nombre des figures de bas-relief, ainsi plaquées, n'aient été faites à l'aide d'un moule, dans lequel on poussait (de même qu'on le pratique encore aujourd'hui), des feuilles plus ou moins légères de métal.

Ce procédé est aux ouvrages de métal, à-peu-près ce qu'est le moulage aux ouvrages en stuc ou en plâtre. L'art de la décoration dans l'architecture, nous enseigne de quelle façon les secrets du moulage permettent de répéter et de multiplier, en les variant sur toutes sortes d'espaces, les mêmes ornements et les mêmes compositions. Quand on pense à l'étonnante multiplicité des figures de bas-relief que Phidias, d'après le seul aperçu des descriptions qui nous restent, aura dû employer à l'ornement de tous ces grands ouvrages que nous comprenons ici sous l'acception générale de trône, on a besoin de supposer qu'il eut recours à tous les procédés abrégés et expéditifs dont nous donnons l'idée. Si ce grand nombre d'ornements et de bas-reliefs durent être exécutés économiquement, et poussés dans des moules (selon la pratique des orfèvres), il est probable que l'artiste qui s'exerçait habituellement dans de semblables travaux, devait avoir une nombreuse collection de ces moules ou matrices. Ces types une fois formés, il pouvait non-seulement répéter à son gré les mêmes sujets, mais encore les diversifier, en déguisant sa composition par une combinaison nouvelle des figures qui en étaient les éléments. Phidias, quittant l'Attique, et transportant en Élide sa famille et sa fortune, y aura fait passer aussi la collection de ses moules et de ses types. Et peut-être est-ce là une assez bonne manière d'expliquer pourquoi il répéta plus d'une fois, sur le monument d'Olympie, des sujets inventés sans doute pour celui d'Athènes.

Dans tous les cas, cette hypothèse a encore l'avantage de rendre compte, et de l'extraordinaire richesse des monuments dont on parle, et de leur multiplicité, tant en

Grèce, que dans toutes les parties où s'étaient propagés le goût, les arts et la religion de ce pays : car il ne faut pas mesurer sur le nombre des descriptions, ou sur leur étendue, l'idée de ce que l'art produisit autrefois en fait de trônes. Nous aurons plus d'une occasion de remarquer que des trônes presque aussi considérables que celui de Jupiter à Olympie, ont à peine obtenu une mention de quelques mots. Mais les notions de cette partie de l'art une fois réunies en un corps, devant rendre, si l'on peut dire, l'existence à ce genre d'ouvrages, il sera permis de suppléer à la brièveté des mentions que nous rencontrerons, et de ranger dans la catégorie des trônes, un grand nombre de monuments que l'espèce seule de leur composition, de leur matière, et de leur travail, nous désignera dans chaque pays, pour avoir appartenu au genre dont il s'agit.

Déja plusieurs renseignements nous ont donné à connaître que la Sicile posséda des ouvrages semblables. Si l'on prend la peine de recueillir les notions des écrivains, et de les interpréter à l'aide de la critique qui convient à ces recherches, on se convaincra que le même genre de luxe religieux avait produit, dans l'Asie mineure, un très-grand nombre de trônes et de monuments en or et en ivoire.

Nous verrons par la suite, avec plus de détail, que la ville d'Antioche avait possédé dans un de ses temples, un Jupiter en or tenant en main une Victoire d'or (*voyez* Paragr. IV), monument qui nous présentera une imitation de celui d'Olympie.

Pline nous a conservé sur le temple de Cyzique une particularité de décoration trop analogue à notre sujet pour être omise. Les pierres de ce temple avaient leurs joints ornés d'un filet d'or, qui dessinait l'appareil de sa construction. L'effet de cet or ainsi incrusté, dit le même écrivain, était d'établir une douce harmonie entre l'architecture de l'édifice et la sculpture qui le décorait. *Leni afflatu simulacra refovente* (1). La divinité du temple étant un Jupiter d'ivoire, couronné par un Apollon de marbre, il semble qu'il ne manque qu'une description à cette composition, pour qu'on puisse la ranger au nombre de celles que nous mettrons dans la classe des trônes.

Le traité sur la déesse de Syrie, qu'on trouve dans les œuvres de Lucien (2) (quoique cet écrivain ne paraisse pas en être l'auteur), nous a transmis une description fort curieuse d'un des temples de l'ancienne Bambycé, appelée depuis *Hiérapolis*. Cette seule description suffirait pour prouver que les temples de l'Asie mineure possédaient des ouvrages semblables, pour le genre, aux trônes de la Grèce, et qui n'en différaient peut-être que par un surcroît de richesse. Le temple d'Hiérapolis, dont on parle, avait succédé à un autre très-ancien que le temps avait détruit. Rebâti par Stratonice, épouse de Séleucus Nicanor, ensuite d'Antiochus Soter, on peut fixer la date de sa construction vers l'an 300 avant notre ère, environ 30 ans après la mort d'Alexandre-le-Grand.

C'est à l'entrée de ce temple qu'on voyait le trône du Soleil, dont j'ai déja parlé, lequel était vide, parce que le Soleil et la Lune étaient les seules divinités que les opinions religieuses des Assyriens leur défendaient de représenter par des images.

Le *Naos*, ou le temple proprement dit, se divisait en deux parties; l'une accessible à tout le monde, l'autre appelée *Thalamus*, sanctuaire, où les seuls prêtres, chargés du service du temple, avaient droit de porter leurs pas. Mais les deux trônes qu'il renfermait, étaient visibles à tous. L'un était celui de Jupiter, et l'autre celui de Junon. Au

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 15. — (2) Lucian. *de Dea Syria*, tom. IX, pag. 116 et seq. *Bipont.*

milieu d'eux était une figure d'or à laquelle on ne donnait d'autre nom que celui de Σημήιον, *Signum*. Mais, dit l'auteur de la description, on ne saurait se méprendre à la figure de Jupiter; c'est la tête, l'habillement, le trône du Jupiter des Grecs, on ne peut lui trouver d'autre ressemblance. Quant à la figure d'Hera ou de Junon, elle offre une complication d'attributs divers; elle a quelque chose de Minerve, de Vénus, de la Lune, de Rhéa, de Diane, de Némésis, et des Parques. D'une main, elle tient un sceptre, de l'autre un fuseau. Sa tête couronnée de rayons porte une tour, et le diadême dont on orne le front de Vénus Uranie.

Ce qui environnait ces figures était un composé d'or et de pierres précieuses, ἔκτοσθε δὲ οἱ χρυσός τε ἄλλος περικέαται καὶ λίθος κάρτα πολυτελέες. Rien ne paraît plus conforme à la description précédemment donnée du trône de Jupiter à Olympie; cet ornement extérieur ne peut s'appliquer qu'aux trônes des deux divinités. L'écrivain grec nous a conservé une particularité sur leur composition. Hera ou Junon (y est-il dit littéralement) est portée par des lions, et Jupiter repose sur des taureaux, την μὲν Ἥρην λέοντες φορέουσι· ὁ δὲ ταύροισιν ἐφέζεται. Faut-il entendre ces mots dans un sens absolu? Il me semble que la manière dont nous voyons dans l'antique tant de sortes d'animaux, comme sphinx, griffons, lions, chimères, etc., employés au support des tables et des siéges, nous doit indiquer comment Jupiter et Junon étaient ici portés par les animaux désignés. Ces animaux pouvaient de plus d'une façon se combiner avec les montants du trône. Ainsi celui d'Alexandre était orné de tragélaphes ou figures de boucs à pieds de biche (1). Il aurait donc suffi que des têtes et des pieds d'animaux fussent composés dans le goût asiatique ou de l'arabesque, pour inspirer à l'écrivain les expressions dont il s'est servi.

Au reste, Arrien, dans son périple du Pont-Euxin, nous fournit encore une autre manière de concevoir l'agencement de ces animaux appliqués à un trône. « En entrant, dit-il, dans « le Phase, on trouve, à gauche, la statue de la déesse du Phase. A en juger par les appa- « rences, c'est Rhéa, car elle tient le *cymbalum* d'une main, et *sous le trône* sont des lions. » κα. λέοντας ὑπο τῳ θρονῶ (2).

Voilà encore en Asie une figure placée sur un trône, et dans un style qui semble indiquer une grande conformité de goût entre ce pays et la Grèce. Si quelque chose est propre à la rendre de plus en plus probable, c'est ce que le même Arrien ajoute, en parlant de la déesse du Phase, savoir, qu'elle ressemblait sur son trône à la mère des dieux, que Phidias avait exécutée dans le *Metroum* d'Athènes, et dont Pausanias (3) a fait aussi mention, καὶ κάθηται ὥσπερ ἐν τῷ Μητρωῷ Ἀθηνήσιν ἡ τοῦ Φειδίου.

On trouve sur les médailles et sur les bas-reliefs, quelques imitations de cette figure, tenant en main le *cymbalum*, et assise dans un trône accompagné de lions (*voy*. Pl. XVIII, fig. 3). Mais les gravures en médailles ne sauraient, comme on l'a déja observé, nous instruire des détails de la composition des trônes. Le champ destiné au type, y était trop étroit, pour qu'on ait pu y exprimer toutes les variétés de forme, d'ornement, et de composition, qui caractérisaient l'ouvrage en original. Les bas-reliefs en marbre, quoique offrant et plus d'étendue et plus de ressources à l'art de la sculpture, ne nous ont cependant conservé, dans le très-grand nombre de trônes qu'on y voit, aucune imi-

(1) Diodor. Sicul., lib. XVIII, § 26. — (2) Arrian. Peripl., Pont. Eux. *Amstelod.* 1683. Tom. I, pag. 120. — (3) Pausan., lib. VIII, cap. 37.

tation de ceux qui nous occupent (1). La seule conséquence instructive qu'on puisse tirer des esquisses de ces ouvrages encore visibles sur les médailles, les pierres gravées et les bas-reliefs, est celle qui, résultant d'un très-grand nombre d'autorités, témoigne de la multiplicité des monuments de ce genre, placés dans l'intérieur des temples.

Les nombreuses indications de trônes qu'on rencontre sur les médailles et les bas-reliefs, sont encore assez propres à confirmer l'extension que nous avons cru devoir donner au mot *trône,* non-seulement en appelant ainsi, la totalité des objets dépendants de l'ensemble de leur composition, mais en donnant aussi ce nom à des groupes de divinités, les unes dans le même siége, les autres accompagnant celui de la divinité principale.

Les temples des anciens étaient le plus souvent consacrés à une seule divinité : quelquefois cependant plusieurs dieux partageaient le même *Naos.* Sur beaucoup de médailles on voit des intérieurs de temple, au fonds desquels sont placées trois divinités. Lorsque le même local ou le même autel était commun à plusieurs, on appelait ces dieux ΣΥΝΝΑΟΙ *ou* ΣΥΜΒΩΜΟΙ. Muratori, Fabretti, Spon, et Gruter, ont rapporté un assez grand nombre d'inscriptions qui se terminent par ces mots, ΚΑΙ ΤΟΙΣ ΣΥΝΝΑΟΙΣ ΘΕΟΙΣ (2). Les écrivains nous apprennent d'ailleurs que certains temples, et même des plus célèbres, admirent cette communauté. Ainsi, dans le temple de Jupiter Capitolin à Rome, les hommages se partageaient entre ce dieu, Junon et Minerve. Ceux qu'on rendait à Serapis, se distribuaient, pour l'ordinaire, à plusieurs divinités égyptiennes.

Le partage du même temple dut amener aussi, dans la manière de réunir les images des divinités, le partage du même trône. Une inscription rapportée par Gruter (3) montre qu'Antinoüs avait été dans les temples associé au culte des dieux égyptiens, et en avait partagé le trône, ΑΝΤΙΝΟωΙ ΣΥΝΘΡΟΝωΙ ΤΩΝ ΕΝ ΑΙΓΥΠΤωΙ ΘΕωΝ. Ainsi les dieux *Sunnaoi* durent devenir *Sunthronoi.*

Les médailles, les pierres gravées, et les bas-reliefs, offrent beaucoup de preuves de cette réunion de dieux, ou sur un même trône, ou autour du trône de la divinité principale, ou rapprochés ensemble chacun dans leur trône (*voy.* Pl. XVIII, fig. 1, 2, 5). Sur une pierre gravée du Museum Florentinum (4), on voit Jupiter ainsi placé entre Junon et Minerve, comme il l'était sans doute au Capitole. Un bas-relief du *Museo Pio Clementino* (*voy.* Pl. XVIII, fig. 5) nous présente Pluton et Proserpine assis dans un même trône (ΣΥΝΘΡΟΝΟΙ), ayant encore chacun une divinité à côté d'eux. Les artistes, dont les yeux étaient souvent frappés des trônes qui ornaient l'intérieur des temples, ont dû en répéter volontiers les images; et je ne doute pas que plusieurs de ces divinités représentées sur des trônes, qu'on voit dans les peintures des Thermes de Titus (*voyez* Pl. XVIII), n'aient été des imitations plus ou moins libres de quelques compositions originales.

Ces exemples, dont on aurait augmenté considérablement le nombre, s'il en eût été

(1) C'est par méprise que le Dictionnaire des Beaux-Arts de M. Millin, à l'article *Sculpture,* tom. III, p. 508, indique un rapport entre la forme du trône d'Olympie, et celle d'un trône qu'on voit figuré au n° 102 des *Monumenti inediti* de Winckelmann. Le bas-relief dont il est question, représente Phèdre assise sur un siége à bras, et derrière elle est une porte cintrée avec deux montants, qu'on a mal-à-propos confondus avec le siége de la reine. — (2) *Voy.* Mém. de l'Acad. des Inscrip. et Bell. Lettr., tom. XXX, p. 512 et 513. — (3) *Voy. ibid* — (4) Muse. Florent., tom. I, Pl. 57.

besoin, concourent avec les descriptions de Pausanias, qu'on va reproduire en abrégé, à nous prouver que les groupes ou compositions de divinités, auxquels on donnera ici le nom de trônes, ne furent pas des exceptions ou des monuments rares dans les temples de la Grèce.

Rien de plus fréquent au contraire, chez cet écrivain, que les mentions qu'il fait de monuments composés d'une divinité principale, laquelle est accompagnée de deux autres divinités, l'une à droite, et l'autre à gauche de son trône. Fort souvent les traducteurs, faute d'avoir conçu l'idée de ces monuments, ont fait paraître, isolées et sans rapport entre elles, des figures liées toutefois par un seul motif de composition, réunies sur un même soubassement, et formant des groupes dans le genre de ceux que la Planche XVIII nous a présentés, comme très-multipliés, sur les médailles et les bas-reliefs.

Par exemple, dans un temple de Cérès à Patra, Pausanias dit de cette déesse (1), ἄυτη μὲν καὶ ἡ παῖς ἑςᾶσι, τὸ δε ἄγαλμα τῆς γῆς ἔςι καθήμενον. *Cérès et Proserpine sont debout, mais la figure de la Terre est assise.* La liaison morale de ces trois personnages entre eux, et leur rapprochement si bien indiqué par la phrase de l'écrivain, les exemples déja cités, et ceux qui vont suivre, portent à croire qu'il s'agit là d'un ensemble de statues, dans lequel la Terre, assise au milieu sur un trône, était accompagnée de Cérès et de Proserpine.

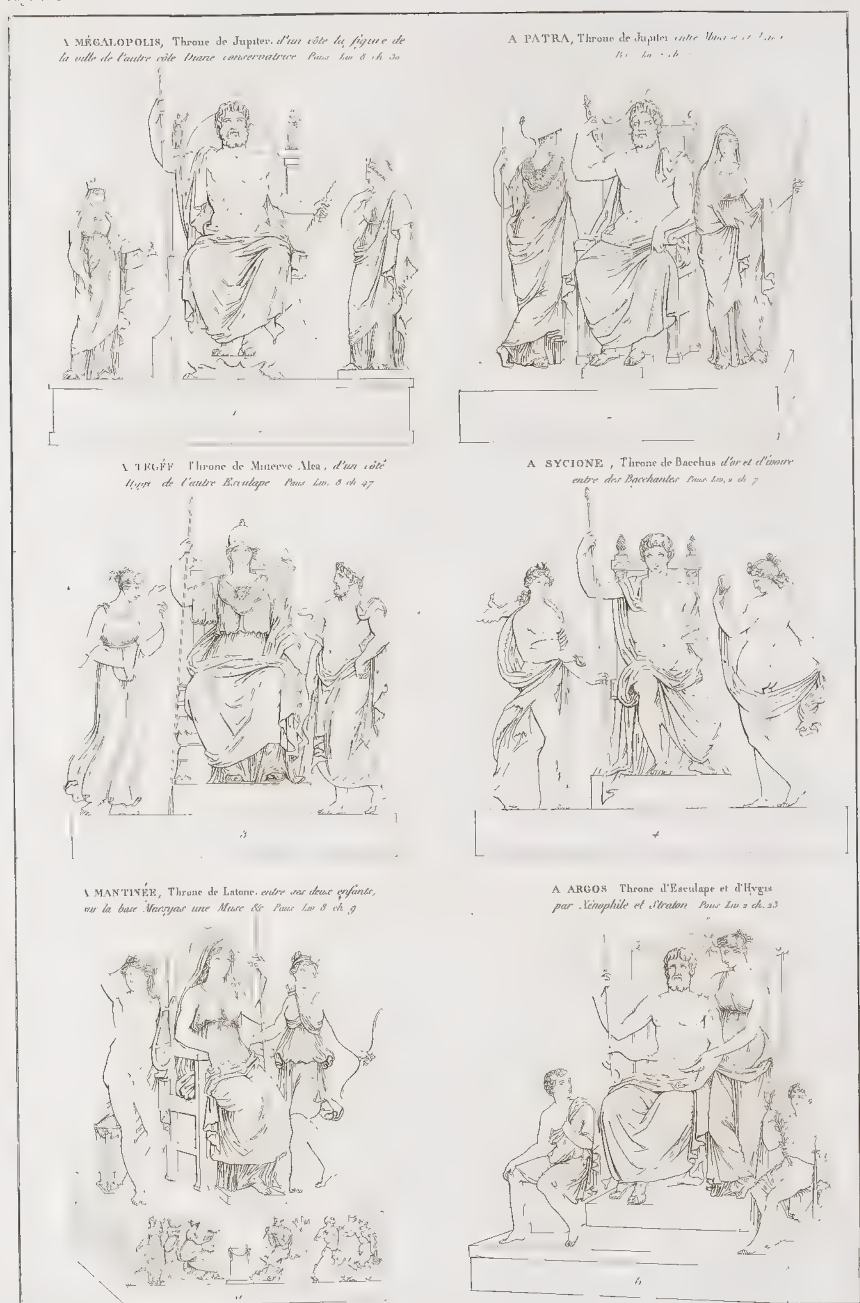
Il est encore moins facile de s'y méprendre au temple de Junon à Mantinée. Praxitèle, dit Pausanias, y avait fait les figures de Junon, de Minerve, et d'Hébé, fille de Junon; celle-ci était assise dans un trône, καθημένην ἐν θρόνῳ; les deux autres lui servaient d'assistants, καὶ παρεςώσας ἐποίησεν Ἀθηνᾶν καὶ Ἥβην παῖδα Ἥρας (2).

Dans la ville de Tégée, la Minerve *Alea* (non celle qu'enleva Auguste, et qui était toute en ivoire, mais une autre qu'on y avait transportée du bourg de Manthurie, où elle s'était appelée *Hippia*), orna de la même manière le magnifique temple bâti par Scopas, et fut accompagnée de deux statues, ouvrage du même artiste; elles représentaient, l'une Esculape, et l'autre Hygiée (3). τῷ δὲ ἀγάλματι τῆς Ἀθηνᾶς τῇ μὲν Ἀσκληπιὸς τῇ δὲ Ὑγεία παρεςῶσά ἐςι. De semblables monuments ayant existé dans les plus grands temples de la Grèce, il ne leur manque qu'une description plus étendue, pour paraître ce qu'ils furent en effet. J'ai essayé toutefois, à l'aide des répétitions qu'on en trouve sur les médailles, les pierres gravées et les bas-reliefs, d'opérer, par de légères esquisses, quelques restitutions des descriptions de Pausanias. Ainsi, à la Pl. XIX, fig. 3, on voit une idée de la composition du trône de Minerve Alea à Tégée.

La figure 1 de la même Planche XIX, présente une pareille esquisse du monument principal élevé dans le temple périptère de Jupiter Sauveur à Mégalopolis; ἱερὸν σωτῆρος ἐπίκλησιν Δίος· κεκόσμηται δὲ πέριξ κίοσι· *Le dieu était assis dans un trône*, Καθεζομένῳ δὲ τῷ Διὶ ἐν θρόνῳ παρεςήκασι τῇ μὲν ἡ Μεγάλη πόλις, ἐν ἀριςερᾷ δὲ Αρτέμιδος σωτείρας ἄγαλμα : *à l'un de ses côtés était la figure de la ville de Mégalopolis. Celle de Diane Conservatrice était à sa gauche.* Tout cet ouvrage en marbre pentélique, ταῦτα μὲν λίθου τοῦ Πεντελησίου, était de Céphissodote et de Xénophon, statuaires athéniens.

Au temple de Jupiter Olympien à Patra, le dieu était de même, vu dans son trône, au

(1) Pausan., lib. VII, cap. 21. — (2) *Id.*, lib. VII, cap. 9. — (3) *Id. ibid.*, cap. 47



ESQUISSES DE DIVERS THRONES DE DIVINITÉS RESTITUÉS D'APRÈS PAUSANIAS.

milieu des deux figures assistantes de Minerve et de Junon, αὐτός δε ἐπὶ θρόνου, καὶ ἑςῶσα Ἀθηνᾶ παρὰ τὸν θρόνον, τῆς τε Ἥρας ἄγαλμα τοῦ ὀλύμπιου πέραν· (1) (*voy.* Pl. XIX, fig. 2).

A Sycione s'élevait près du théâtre le temple de Bacchus, où l'on voyait un monument du même genre, c'est-à-dire un de ces groupes auxquels je donne le nom de trône. Ici Bacchus était sculpté en or et en ivoire, et accompagné de Bacchantes faites en marbre, χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος ὁ θεὸς, παρὰ δὲ αὐτὸν Βάκχαι λίθου λευκοῦ (2). On ne peut se défendre de conjecturer que les artistes auront souvent employé, comme on l'a déja dit, dans leurs compositions d'ornement, les dessins mêmes, ou les souvenirs d'une multitude de monuments plus ou moins célèbres. Ainsi le groupe du trône n° 8 de la Pl. XVIII, pris des peintures des thermes de Titus, s'adapterait fort bien à la description du trône de Bacchus à Sycione. Mais peut-être en existe-t-il un autre dans les mêmes peintures, encore plus propre à rendre l'idée de la courte description de Pausanias. C'est pourquoi on l'a fait servir (*voy.* Pl. XIX, fig. 4) à cette légère restitution. On a préféré employer l'antique même, à reproduire la pensée d'un monument antique.

Mantinée avait un temple double, ναὸς διπλοῦς, c'est-à-dire séparé en deux nefs, par un mur qui s'élevait au milieu de l'édifice (3). Dans l'une des deux était un Esculape d'Alcamène; Praxitèle avait sculpté dans l'autre un groupe de Latone entre ses deux enfants, Diane et Apollon. L'opinion que ces figures étaient réunies comme je les représente (Pl. XIX, fig. 5), et comme le fait voir la série d'esquisses que j'ai hasardées sur cette planche, se trouve pleinement confirmée par les paroles mêmes de Pausanias, dans la notion très-succincte de ce monument. En effet, ces figures avaient un soubassement commun, τούτων πεποιημένα ἐςὶν ἐπὶ τῷ βάθρῳ Μοῦσα καὶ Μαρσύας αὐλῶν (ce qui ne permet pas de révoquer en doute leur réunion), et sur cette base on voyait sculptés une Muse, et Marsyas jouant de la flûte. Probablement encore ce sujet, pour avoir été cité seul, ne fut pas le seul sculpté sur les surfaces du piédestal.

On peut, je pense, se permettre d'envisager sous le même point de vue le trône d'Esculape et d'Hygiée, un des plus remarquables qu'il y eut à Argos (4). A leurs côtés étaient assises deux figures qu'on prenait pour Xénophile et Straton, auteurs de ce grand ouvrage, mais qui pourraient bien avoir été d'autres personnages, comme on le dira plus bas, en traitant du trône d'Esculape à Epidaure (*voy.* Pl. XIX, fig. 6).

J'ai multiplié les essais de restitution de ces monuments, précisément en raison du peu d'étendue de leurs descriptions. Les grands ouvrages dont on a déja rendu compte avec tant de détails, et ceux qui rempliront encore cette cinquième Partie, doivent servir à montrer que le genre des trônes une fois connu et constaté, les moindres indications permettent au critique de caractériser ainsi un bien plus grand nombre de monuments qu'on ne pense.

Lorsqu'on pense d'ailleurs au peu de méthode qu'a suivi Pausanias en parlant de tous les ouvrages d'art, et de ceux dont il s'agit ici, on se garde bien de croire que la mesure de ses descriptions et de ses mentions, soit proportionnée à l'importance des monuments décrits ou cités. Par exemple, il est certain que de très-remarquables édifices, comme le Parthénon, le temple de Tégée, et celui de Delphes, ont à peine obtenu ce qu'on peut appeler une mention. Le trône de Junon d'Argos, qui fut le second ouvrage de l'antiquité,

(1) Paus., lib. VII, cap. 20. — (2) *Ibid.*, lib. II, cap. 7. — (3) *Ibid.*, lib. VIII, cap. 9. — (4) *Ibid.*, lib. II, c. 23.

est décrit, ainsi qu'on le verra bientôt, avec une parcimonie de détails qui nous apprend comment il a dû traiter bien d'autres trônes moins considérables. Nous ne pouvons pas même douter que beaucoup de grands monuments de la sculpture chryséléphantine n'aient été totalement omis par lui. Ainsi l'œil d'ivoire de 5 pouces de long, trouvé récemment dans le temple d'Égine (*voy.* pag. 308), témoigne que ce temple renfermait un colosse d'or et d'ivoire, dont toutefois Pausanias n'a rien dit dans sa description d'Égine.

Quelques trônes, et des plus magnifiques, ayant été à peine indiqués par cet écrivain, la brièveté de ses mentions ne devra pas nous empêcher de regarder beaucoup d'ouvrages, comme appartenants au genre de trônes que nous avons pris à tâche de faire revivre. Lorsque, par exemple, il nous apprend que le temple de Junon (l'épousée) à Platée était digne d'admiration, tant pour sa grandeur que pour la richesse des statues qui le décoraient, καὶ ἐς τῶν ἀγαλμάτων τὸν κόσμον (1); lorsque dans ce temple, où l'on comptait plus d'une statue colossale, nous trouvons que Callimaque avait fait la déesse assise, ἄγαλμα καθήμενον, nous pouvons soupçonner que ce statuaire toreuticien, auteur de la lampe d'or de Minerve Poliade à Athènes, avait exécuté à Platée un de ces grands ouvrages qui firent la décoration des principaux temples de la Grèce.

On peut présumer, d'après la description de Pausanias (2), et nonobstant quelques contradictions sur la Némésis du bourg de Rhamnus, que cette figure, certainement colossale, fut le sujet d'une de ces compositions particulières dont j'entends parler ici. Pausanias l'attribue à Phidias; Strabon (3) en fait auteur, soit Diodote, soit Agoracrite. « C'est, dit-il, un ouvrage qui, par sa beauté et par sa grandeur, ne le cède pas aux « chefs-d'œuvre de Phidias. » Il l'appelle encore ξόανον, mot propre pour désigner les figures en bois, et celles du genre de la statuaire chryséléphantine; ce qui n'empêche pas que l'artiste n'ait pu employer à cette figure, comme le dit Pausanias, le marbre destiné par les Perses à faire un trophée. On a déja vu, et l'on dira encore (Paragr. III) que le marbre s'appliquait, ainsi que l'ivoire, aux nus des sortes de figure dont il s'agit. La Némésis de Rhamnus tenait d'une main une branche de pommier, de l'autre un vase sur lequel étaient figurés des Éthiopiens. Elle avait une couronne composée de petites statues représentant des Victoires accompagnées de cerfs (4). Ces détails, comme on le

(1) Pausan., lib. IX, cap. 2. — (2) Pausan, lib. I, cap. 33. — (3) Strab., lib. IX, pag. 396.

(4) Les plus célèbres antiquaires ont cherché à concilier la description de la Némésis de Rhamnus par Pausanias, avec la notion de Pline (Liv. XXXVI, chap. 4), sur une Vénus d'Agoracrite en marbre, que cet artiste, élève de Phidias, blessé de la préférence accordée par les Athéniens à la Vénus d'Alcamènes, vendit aux habitants de Rhamnus, et à laquelle il donna le nom de Némésis. Hardouin remarque qu'ayant mis pour condition du marché, que sa statue ne pourrait être placée à Athènes, il donna à sa Vénus le nom de *Vengeresse*, et y écrivit sans doute celui de *Némésis*, dans le dessein de rendre son ressentiment public, et d'empêcher qu'on ne violât ses intentions. Mais cette Vénus, appelée Némésis par l'artiste, fut-elle la Némésis de Pausanias, la déesse patrone de Rhamnus? Winckelmann (Hist. de l'art, tom. II, pag. 191) tâche d'expliquer comment la Vénus d'Agoracrite avait pu devenir Némésis, et il pense que ce fut par l'addition des attributs dont parle Pausanias. M. Visconti (Museo Pio Clementino, tom. II, pag. 26) prétend au contraire, fort ingénieusement, que les attributs décrits par Pausanias, étaient ceux qui convenaient à Vénus. Je n'entrerai pas ici dans l'examen de ces divers symboles, d'autant qu'il n'y a rien de plus facile que de leur faire signifier ce qu'on veut. Mais j'observerai qu'il serait fort étonnant qu'on eût adoré à Rhamnus Némésis, sous les traits et avec les attributs notoirement connus d'une autre divinité. Il faudrait aussi concilier le sens de ces attributs, avec celui des sujets représentés sur le *bathrum*. Chose assez difficile, je pense, et encore plus inutile, s'il est vrai que toutes

voit, appartiennent au goût de la sculpture sur métaux, plutôt que de la sculpture en marbre. L'ouvrage reposait sur un soubassement (*bathron*), où Phidias, selon le voyageur grec, avait sculpté Hélène conduisant Némésis à Léda, Tyndare avec ses enfants, une figure appelée *le Cavalier,* Agamemnon, Ménélaüs, Pyrrhus fils d'Achille, Epochus, et un autre jeune homme, qu'on croyait être les frères OEnée, etc.

Il est probable que toutes les divinités assises, et faites en or et ivoire, furent placées dans de véritables trônes. C'est ce qu'on est en droit de penser, quoique Pausanias ne l'ait pas dit expressément, par exemple, de l'Esculape sans barbe de Calamis dans le temple de ce dieu à Sicyone (1). D'une main il tenait le *scipion,* de l'autre une pomme de pin. Devant cette figure étaient suspendues et attachées au plafond de petites statues (2), dont une assise sur un dragon. Il faut se figurer, comme étant du genre dont il s'agit, dans un autre temple de la même ville, la Vénus Loutrophore de Canachus en or et ivoire, dont la tête était couronnée du *Polos,* et qui tenait un pavot d'une main, une pomme de l'autre (3).

Je laisserai au lecteur le soin d'appliquer à un grand nombre d'autres descriptions de figures, les caractères qui doivent les faire ranger dans la classe de monuments dont j'ai prétendu restituer le genre.

Mais je ne peux m'empêcher de terminer ce paragraphe par une notion directement relative à mon objet, et que je tire de Tacite. Cette notion prouvera que l'usage des trônes et dans le genre dont je traite, s'était aussi répandu à Rome; que le Jupiter du Capitole dut être un colosse placé sur un trône de même proportion, et que le nom de trône se donnait non-seulement au siége, mais à tout l'ensemble de la composition, en y comprenant le soubassement. « Poppée, dit l'écrivain, étant accouchée d'une fille, le sénat « ordonna qu'il fût placé des figures de la Fortune en or sur le trône de Jupiter Capi- « tolin (4), » *In solio Capitolini Jovis.*

Si, par le mot *solio,* il ne fallait entendre que le siége de Jupiter, il serait difficile d'imaginer comment ces statues de la Fortune auraient pu y trouver place. Si au contraire on se figure qu'une estrade ou un soubassement, à plusieurs degrés peut-être, supportait la masse du colosse et du trône, on trouve alors qu'il y eut un emplacement spacieux et commode pour recevoir les différentes sortes d'offrandes et de présents, dont toutes les causes politiques ou religieuses environnaient le dieu. Ceci pourra contribuer à nous expliquer, dans le paragraphe suivant, comment l'Hébé de Naucydes fut placée après-coup sur le trône de la Junon d'Argos.

ces difficultés pourraient s'évanouir par une seule considération. C'est que, pour avoir été appelée *Némésis* ou *Vengeresse* par Agoracrite même (*Nemesin appellavisse*), cette figure ne fut pas pour cela la déesse de Rhamnus; que ce bourg put posséder et une Vénus surnommée Némésis, et une véritable Némésis placée dans le temple principal, laquelle aurait été l'ouvrage de Phidias ou de son école.

(1) Pausan., lib. II, cap. 10.

(2) Il paraît que les figures suspendues ne furent pas rares dans l'antiquité. Outre celles du temple de Sicyone, on peut citer le petit Ganymède de Venise, en marbre, qui fut fait pour être suspendu. On trouve encore dans l'Anthologie grecque (Analect. Steph., pag. 311. Br. 2, pag. 498. 25, 26.) une épigramme sur une figure d'Icare, qui doit avoir été suspendue en l'air, les ailes étendues, au milieu d'un bain. *Videndum ipsi ne alas quatiat, ne ex balneo Icarium Pelagus faciat.*

(3) *Et fortunarum effigies aureæ in solio Capitolini Jovis collocarentur.* Tacit. Annal., lib. XV. 23

(4) Pausan., lib. II, cap. 10.

PARAGRAPHE II.

Du trône et de la statue colossale en or et en ivoire de Junon par Polyclète à Argos.

Si nous avons de grandes obligations à Pausanias; si nous devons à son voyage en Grèce de connaître beaucoup de monuments, dont l'idée n'existerait pas pour nous sans ses descriptions, au sentiment de cette reconnaissance succède bientôt celui du regret que le manque de méthode ou la brièveté de ses récits nous font éprouver, lorsque, sur-tout conduits par eux devant un des plus rares ouvrages de l'art antique, et déja soulevant le voile qui nous en dérobait l'aspect, nous le voyons retomber, nous voyons se refermer la porte du temple, et l'image que nous espérions saisir, s'échapper sans espoir de retour. Encore si, fidèle à un système quelconque, il eût proportionné les mentions des objets à leur importance, à leur mérite, ou à leur célébrité, ses omissions ou ses réticences ne seraient pas toujours sans instruction pour nous. Mais il n'en est rien; et le trône de la Junon colossale d'Argos en or et en ivoire par Polyclète, ne nous en fournit que trop la preuve.

Tous les auteurs sont d'accord sur le rang que tint Polyclète entre les statuaires de l'antiquité. L'opinion publique lui avait assigné, à ce qu'il paraît, la seconde place, quoiqu'en une occasion, un jugement aussi impartial qu'il puisse y en avoir dans ces matières, lui eût donné le pas sur Phidias (1); car son Amazone fut préférée à toutes celles qu'on mit en concours dans le temple d'Ephèse, même à celle de Phidias. Ce concours eut lieu long-temps après la mort des artistes dont on voulut apprécier l'ouvrage, et dès-lors son résultat put être juste. Polyclète fut toutefois regardé comme inférieur à Phidias dans l'expression du style idéal qui convenait aux statues des dieux, *non explevisse deorum autoritatem videtur* (2). On disait aussi qu'il ne s'était pas exercé sur les sujets du genre mâle et sévère; d'où il résulte qu'ayant été le premier peut-être dans le caractère gracieux, il le fut dans un genre qui certainement est le second. *Nihil ausus ultrà leves genas* (3).

Quoi qu'il en soit, on a toujours associé les ouvrages de Polyclète à ceux de Phidias, et la Junon d'Argos fut le monument qui contribua le plus à établir cette parité. Martial, dans une de ses épigrammes, semble dire que Phidias eût été jaloux de cet ouvrage.

Juno labor Polyclete tuus et gloria felix
Phidiacæ cuperent quem meruisse manus (4).

Lorsque les écrivains ont voulu citer les principales merveilles de l'art, ils ont toujours mis sur la même ligne la Junon d'Argos et le Jupiter d'Olympie. « Pour avoir vu, « dit Plutarque (5), le Jupiter de Phidias, ou la Junon de Polyclète, un jeune homme bien

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 8. — (2) Quintil., lib. XII, cap. 10. — (3) Quintil., lib. *ibid.* — (4) Martial. Epig. lib. X. — (5) Plut. Vit. Pericl., *in principio.*

JUNON D'ARGOS.

« né ne desirera pas être l'un ou l'autre de ces artistes. » Juvénal les associe dans ces vers: *Phidiacum vivebat ebur, nec non Polycleti — Multus ubique labor.* Lucien, dans le discours qu'il prête à la sculpture, fait deux fois paraître Polyclète en parallèle avec Phidias (1); et c'est par erreur de sa part, ou plus probablement de ses copistes, que le nom de Praxitèles est placé à côté de celui de Phidias dans ce passage, que j'aurai occasion de citer bientôt en entier, et où se trouve développée une partie des travaux de la statuaire en ivoire. Lucien, en effet, ne pouvait avoir en vue que Polyclète et la Junon d'Argos, puisqu'il comprend les Argiens avec les Éléens et les Athéniens, dans la comparaison (2) qui lui a donné lieu de citer les artistes dont le talent avait mis en œuvre l'or et l'ivoire fournis par ces peuples.

Nous avons vu aussi Polyclète mis par Pline en parallèle avec Phidias (*voy.* Partie II, parag. VII) dans cette division de l'art auquel on donna le nom de *toreutique.* Il nous a semblé, d'une part, que le mot *toreuticen,* employé par l'écrivain romain (sans doute d'après quelque traité d'auteur grec sur les plus célèbres toreuticiens), désignait le genre d'ouvrage de ces deux artistes; et, de l'autre, que les termes dont il use en les comparant, caractérisaient les différences de mérite qu'on devait observer entre le Jupiter de l'un, et la Junon de l'autre. Nous n'avons pas cru que le mot *aperuisse,* qui se rapporte à Phidias, signifiât *ouvrir,* dans le sens de *commencement,* mais bien de *développement,* et nous avons pensé que le mot *erudisse,* mis en opposition à l'égard de Polyclète comparé à Phidias, loin de signifier *dégrossir,* signifiait au contraire *polir, raffiner,* porter au plus haut point d'élégance.

Or cela est très-conforme à tous les jugements de l'antiquité sur les ouvrages et le genre de talent de ces deux toreuticiens, dont l'un succédant à l'autre, n'eut peut-être pas le choix du genre dans lequel il pouvait briller. Lorsqu'une place a été prise et occupée avec un éclat prodigieux par un artiste, c'est une nécessité pour celui qui vient après, de s'en créer une autre, sur-tout s'il n'y a aucun moyen de disputer la première. Mais, en tout genre aussi, l'on remarque que la force, l'énergie, la grandeur, sont les qualités dont s'emparent ceux qui arrivent les premiers. Phidias s'en empara dans tous les grands ouvrages que nous avons passés en revue. Polyclète fut l'Euripide de la toreutique. Il traita le genre gracieux que le Sophocle de cette partie avait négligé, et la Junon d'Argos fut l'idéal de la richesse mêlée à l'élégance.

Strabon nous confirme dans cette opinion, en parlant de l'*Heræum,* temple autrefois commun à Argos et à Mycènes (3), où se voyaient, dit-il, les ouvrages de Polyclète supérieurs à tous autres, quant à l'habileté de l'art, τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, mais inférieurs, ajoute-t-il, à ceux de Phidias pour la magnificence et la grandeur. πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα.

Le temple rebâti par Eupolème d'Argos, dans la 90e olympiade, fut un monument comparable aux plus beaux et aux plus grands de la Grèce. Il suffit de rapprocher, pour s'en convaincre, quelques éléments du récit de Pausanias (4). La sculpture qui était au-dessus des colonnes, dit-il, représentait ce qui a rapport à la naissance de Jupiter, à la guerre des Géants et des Dieux, à celle de Troie, et à la prise de cette ville. Il est bien

(1) Lucian., de Somnio, tom. I, pag. 9 et 10. *Bipont.* — (2) Lucian. Quomodo Historia scribenda sit, *ibid*, tom. IV, pag. 210. — (3) Strab., lib. VIII, pag. 372. — (4) Pausan., lib. II, cap. 17

probable qu'il s'agit là des colonnes extérieures, et que ces sujets étaient sculptés dans les frontons et dans les frises du temple. Son *Esodos*, c'est-à-dire le dessous du péristyle antérieur était orné de statues. On trouvait à gauche du *Pronaos* d'anciens simulacres des Graces; à droite, le lit de Junon. L'intérieur renfermait plus d'une curiosité, et entre autres une offrande d'Adrien représentant un paon exécuté en or, et dont les plumes, garnies de pierres précieuses de toutes couleurs, imitaient la magnificence du plumage naturel de l'oiseau de Junon. Sur un autel d'argent était sculpté aussi en argent le mariage d'Hercule et d'Hébé. Néron avait enrichi ce temple d'un péplos de pourpre. C'était sans doute un voile qui, comme celui d'Olympie et de tous les grands temples, s'élevait et se baissait devant la statue de la déesse.

C'est ici que nous desirerions que Pausanias eût été moins succinct. Voici à quoi se borne la description de ce chef-d'œuvre (1).

« La statue de Junon est assise sur un trône. Sa grandeur est extraordinaire. Elle est « d'or et d'ivoire. Sur sa tête est une couronne où sont travaillées les figures des Heures « et des Graces. D'une main, elle tient le sceptre; de l'autre, le fruit du grenadier. Je « m'abstiens d'en dire la raison. Quant au coucou qui repose sur le haut de son sceptre, « on dit que c'est en mémoire de ce que Jupiter, amoureux de la jeune déesse, prit la « figure de cet oiseau, etc. »

Maxime de Tyr prodigue à cette statue des éloges dont les détails ne sont guère plus instructifs (2). « Polyclète, dit-il, a fait contempler aux Argiens la reine des dieux dans « toute sa majesté; elle est assise sur un trône d'or, où l'on admire la beauté de ses yeux, « la blancheur de son sein, et de ses bras d'ivoire. »

Selon une épigramme de l'Anthologie grecque, traduite en latin par Grotius, Polyclète seul avait eu le privilége de voir Junon, mais il n'en montra que ce que la décence permet, et il cacha sous sa draperie des attraits qui ne sont réservés que pour Jupiter. *Cetera namque — Veste latent, soli sunt ea nota Jovi* (3).

Tertullien nous a conservé deux particularités sur cette statue (4). Selon lui, la Junon d'Argos avait sa draperie brodée en sarments de vigne, *palmite redimitum;* et sous ses pieds était étendue une peau de lion, *subjecto pedibus ejus corio leonino.* Mais l'intention de Polyclète avait-elle été d'exprimer par ces deux emblêmes de Bacchus et d'Hercule, que Junon triomphait ainsi des dépouilles de ses deux beaux-fils? *insultantem novercam de exuviis utriusque privigni :* c'est sur quoi Tertullien n'avait peut-être pas, de son temps, plus de certitude que nous n'en avons aujourd'hui.

Voilà les seuls détails qui nous soient parvenus sur ce grand ouvrage.

En les résumant, nous trouvons que la Junon d'Argos était moins grande que le Jupiter d'Olympie, mais le lui cédait de peu en dimension et en magnificence; qu'elle était en or et en ivoire, c'est-à-dire que la tête, le col, le haut du sein, les bras et les pieds, étaient d'ivoire; que sa tunique et sa stola étaient d'or; que celle-ci était bordée d'un ornement en pampres ou en feuilles de vigne; qu'elle tenait d'une main une grenade; de l'autre un

(1) Τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἥρας ἐπὶ θρόνου κάθηται μεγέθει μέγα, χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος, Πολυκλείτου δὲ ἔργον· ἔπεστι δέ οἱ στέφανος Χάριτας ἔχων καὶ Ὥρας ἐπειργασμένας, καὶ τῶν χειρῶν τῇ μὲν καρπὸν φέρει ῥοιᾶς τῇ δὲ σκῆπτρον.... κόκκυγα ἐπὶ τῷ σκήπτρῳ.. Pausan. Corinth., lib. II, cap. 17.

(2) Maximus Tyrius, diss. 16. — (2) Anthol. Græc. Epigr., lib. IV, c. 12. — (3) Tertull., de Coronâ, c. 7, p. 104

sceptre surmonté d'un oiseau; que sa couronne était ornée des figures des Heures et des Graces; que son trône était d'or, et que sur son marchepied était étendue une peau de lion.

Toute cette composition reposait-elle sur un piédestal orné de bas-reliefs? Nous n'avons d'autre raison de le penser, que l'analogie de cet ouvrage avec tous ceux du même genre, sous lesquels régnait, comme on l'a vu, un *bathron* ou soubassement. Mais Pausanias n'a rien donné à entendre sur ce point, à moins qu'on ne veuille le conclure de ce qu'il dit immédiatement de l'Hébé en or et en ivoire de Naucydes. Sa manière de s'exprimer pourrait donner à penser qu'on aurait placé après-coup cette figure à côté de Junon (1). Si cette Hébé n'avait été dans l'intérieur du temple que comme d'autres figures, pourquoi ce *On dit* (λέγεται δὲ παρεστηκέναι τῇ Ἥρᾳ τέχνῃ Ναυκύδους ἄγαλμα Ἥβης). Ne semblerait-t-il pas que c'eût été une addition faite par la suite. Peut-être aussi Pausanias a-t-il voulu nous apprendre que cette figure avait été jadis placée sur le soubassement de Junon, et qu'on l'en avait enlevée; car plusieurs ouvrages de Naucydes avaient été transportés à Rome (2).

Le dessin de la Junon d'Argos qu'on voit ici (Pl. XX), n'a pour objet que de jeter un peu de variété dans la représentation des monuments dont je fais l'histoire. Les descriptions que nous avons produites de ce célèbre ouvrage, sont trop abrégées, pour que j'aie pu avoir la prétention d'établir là-dessus un projet de restitution qui mérite ce nom. Quant à la figure, on en trouve le motif dans les types de médailles que j'ai recueillis Pl. XX. Sur un de ces types, Junon est vue le sceptre en main, et tenant un fruit qui est évidemment une grenade. C'est d'après cette indication agrandie, qu'a été composé l'ensemble de la déesse. Comme les parties les plus curieuses du reste de la composition, c'est-à-dire le trône et sa base, nous sont inconnues, je ne me suis permis, dans la représentation que j'en ai hasardée, aucun détail ni aucune forme hors des données les plus ordinaires. Rien dès-lors ne saurait être ici un sujet de discussion.

J'excepterai cependant la couronne de la déesse, objet vraiment neuf et curieux dans la description, objet dont on peut se faire des idées différentes, et qui pour cette raison exige que je justifie la manière dont je l'ai représenté.

Les Heures et les Graces, ainsi qu'on l'a déja observé, étaient une sorte de sujet, si l'on peut dire, de convention ou d'obligation dans les monuments dont il s'agit. Phidias avait déja placé ces figures au-dessus de la tête de Jupiter, tant à Mégare qu'à Olympie. Mais elles occupaient d'un côté et de l'autre les sommités du trône, et il n'y a aucun moyen d'entendre qu'elles eussent été, de fait, placées sur la tête même du dieu, puisqu'il avait une couronne de feuilles d'olivier. Il paraît que Polyclète imagina ce nouvel emploi des mêmes figures, afin que la même idée ne semblât pas se reproduire toujours d'une manière uniforme.

« Sur la tête de la déesse, dit Pausanias, est une couronne, στέφανος, où sont travaillées « les Heures et les Graces. » S'il y a quelque difficulté à s'en représenter la composition, elle provient du petit nombre d'exemples propres à guider l'imagination dans cette recherche. La statue de Junon ayant été d'une grandeur presque aussi colossale que

(1) Winckelmann (Stor. del' arte. C. Fea, tom. II, pag. 220) avance, sans aucune autorité, que Naucydes plaça son Hébé à côté de la Junon de Polyclète.

(2) Pausan., lib. VI, cap. 9.

celle de Jupiter à Olympie, la couronne dont sa tête aurait été ceinte, se serait trouvée environ à 40 pieds de l'œil du spectateur; et si l'on suppose les figures des Heures et des Graces sculptées en bas-relief, sur le contour d'une couronne, soit faite en façon de diadème, soit placée comme celles des têtes de Junon sur les médailles (fig. 2 et 3 de la Planche XX), il est certain que, vu d'une part l'éloignement, et de l'autre la petitesse des figures, petitesse commandée par celle même de l'objet qui leur eût servi de fonds, cet ornement aurait été de nul effet pour le spectateur.

Il faut par conséquent accorder que les Heures et les Graces étaient des figures de ronde-bosse, assez grandes pour être vues d'en bas, et jouer, dans cette composition riche à-la-fois et légère, le rôle que la décoration assigne à de semblables objets. Cet exemple n'est pas le seul que nous ayons à citer en ce genre. La Némésis d'Agoracrite à Rhamnus avait une couronne semblable, et Pausanias (1), en parlant de cette statue qu'il donne à Phidias, se sert des mêmes termes, τῆ κεφαλῆ δὲ ἔπεστι τῆς θεοῦ στέφανος ἐλάφους ἔχων καὶ νίκης ἀγάλματα οὐ μεγάλα. « La tête de la déesse porte une couronne sur laquelle sont des Cerfs « et de petites statues de Victoire. »

L'espèce de couronne qui peut convenir à ce genre d'embellissements et d'allégories, nous est indiquée par celle qu'on appelait *corona fastigiata*, et que l'on donnait à Cybèle, et aux figures des Villes. Elle se plaçait au sommet de la tête, où elle formait une coiffure très-élevée, qui s'ajustait, soit avec les tresses des cheveux, soit avec les plis du péplos.

On trouve de ces couronnements de têtes très-exhaussés et surchargés de symboles ou d'allégories, soit aux figures penthéiques, soit à beaucoup de statues ou d'effigies de la Fortune (2), dont l'ajustement emblématique semble rappeler les coiffures des divinités de l'Égypte.

Il n'y a par conséquent aucune invraisemblance dans l'idée que les Heures et les Graces s'élevaient en petites statues isolées, sur l'espèce de base que formait la couronne de Junon. Les médailles où tout est rétréci et réduit aux simples éléments des objets principaux, et encore plus des accessoires, ne formeront point une objection sérieuse contre mon hypothèse. On voit, par exemple, Pl. IX, des *Numi Anecdoti* d'Eckel, une monnaie d'Argos (Αργείων) où est représentée la tête de Junon, au sommet de laquelle est une couronne ornée de fleurons. Il n'est pas nécessaire de supposer avec Eckel (3) que cette Junon est celle qu'on appelait à Argos la Junon aux fleurs (4), Ἥρας τῆς Ἀνθείας. Cette opinion est contredite par des types semblables sur des médailles d'autres villes (et que l'on peut voir Planche XX), où la même tête de Junon, et celle d'autres divinités, portent une pareille couronne à fleurons. Pour se convaincre que cette sorte de couronne a bien pu n'être sur les médailles qu'une partie de celle que portaient les divinités, autrement dit, l'image abrégée de la chose, on peut consulter, chez le même antiquaire, page 235, une médaille de la ville de Tersia. On y voit une figure de femme dont la couronne placée de même au sommet de la tête, et pareillement ornée de patères et de fleurons, se termine par trois petits créneaux, sur lesquels on imagine bien facilement qu'auraient pu s'élever des figures en ronde-bosse. La tête dont je parle offre en effet

(1) Pausan., lib. I, cap. 33. — (2) Mus. de la Chausse, tom. I, sect. 2, Pl. 31. Pitt. d'Hercol., tom. V, Bronzi. Pl. 99 et seq. — (3) Numi Anecdoti, pag. 136. — (4) Pausan., lib. II, cap. 22.

beaucoup moins l'idée d'une couronne tourellée, que celle d'une couronne ornée de pierreries et d'or; et les trois supports qu'on y voit sembleraient effectivement avoir été les petits piédestaux des figures que le graveur n'aurait pu rendre, faute d'espace.

C'est sur une couronne semblable que je suppose qu'auront dû s'élever en ronde-bosse les statues des Heures et des Graces, se tenant par les mains, et formant une sorte de chœur. D'après la dimension de tout l'ensemble, ces petites statues n'auraient guère eu moins de deux pieds en hauteur.

PARAGRAPHE III.

Des contrefaçons de la statuaire chryséléphantine, ou des statues faites à l'instar des figures d'or et d'ivoire. — Des statues qu'on appellait Acrolythes.

Il n'est point vrai que la contrefaçon dans les ouvrages d'art, soit toujours une preuve ou un résultat de la rareté des matières qu'on y emploie. Elle est aussi bien souvent le produit de la multiplicité même des travaux, auxquels on applique des matériaux précieux. Ce n'est point parce que l'or est très-rare dans un pays qu'on a recours à l'artifice de la dorure; c'est au contraire parce que les ouvrages de ce métal sont très-répandus, que le besoin d'en multiplier la jouissance fait imaginer d'en rendre l'apparence plus commune, par une falsification économique. Les moyens d'économie, en fait de luxe, n'arrivent point des premiers : on ne les invente qu'afin de mettre le luxe à la portée de tout le monde, c'est-à-dire, lorsqu'il est assez dominant pour que chacun veuille en avoir sa part.

Il en fut ainsi à l'égard de la statuaire chryséléphantine chez les anciens. Nous avons déja réfuté les préventions de certains critiques (*voy.* Partie III, paragr. IV) qui ont voulu faire reposer sur quelques faits mal entendus, l'opinion de la rareté absolue de l'ivoire en Grèce. Nous ne croirons pas davantage que les espèces de contrefaçons dont nous allons parler, puissent tendre à confirmer cette opinion. Cependant l'ivoire, quoique infiniment plus commun alors qu'il ne l'est de notre temps, était toujours, ainsi que l'or, une matière dispendieuse, relativement aux autres matières que se plut à mettre en œuvre la sculpture polychrome; et il arriva souvent que, dans de grandes et belles compositions, on chercha à contrefaire une réalité coûteuse par des équivalents moins chers.

Il faut donc ranger sur la ligne des ouvrages de la statuaire qui nous occupe, tous ceux où, soit par choix, soit par économie, soit par d'autres raisons, on employa des substances plus communes, mais qui n'en jouaient pas moins l'apparence des matériaux plus rares. Comme la dorure, ainsi qu'on l'a déja dit, était le moyen naturel de contrefaire l'or, plusieurs substances remplacèrent aussi l'ivoire.

Déja nous avons vu le colosse de Mégare formé, par économie, de stuc ou de gypse, pour les nus, et de terre cuite dorée dans les draperies.

Mais il y eut des matières plus analogues encore à l'ivoire, et employées par la sculpture. Il paraît qu'en fait de statues, on mit à contribution, comme nous le faisons aujourd'hui pour divers petits ouvrages, les dents et les os de plus d'une sorte d'animaux, qui

contrefont l'ivoire, au point de tromper au premier coup-d'œil. L'excessif emploi que les anciens avaient fait de cette matière, l'avait à la fin rendue rare. Pline (1) nous dit qu'on avait épuisé l'ivoire de tous les pays, excepté l'Inde, d'où l'on tirait encore les grandes défenses, *cetera in nostro orbe cessere luxuriæ.* Précédemment on n'employait que la pointe des défenses : la partie recouverte par les joues de l'animal, et qui est creuse, se mettait au rebut; mais déja, avant lui, on avait commencé à la travailler : bien plus, on sciait les os, on les débitait en lames, *quanquam nuper ossa etiam in laminas secari cœpere penuriâ.* Ce dernier mot fait sous-entendre le mot *eboris.*

J'ai déja dit (Partie Ire, paragr. V) qu'on avait débité aussi les os du chameau, en lames assez grandes, pour qu'on pût en faire des statues. Il fallait en effet, pour cet usage, des morceaux assez étendus, et qui ne pouvaient se trouver que dans les ossements des animaux du plus grand volume.

Les dents du narval seraient, après les défenses de l'éléphant, la matière la plus favorable au travail de la sculpture, si elles avaient moins de longueur et plus d'épaisseur. Cet animal est-il le même que celui auquel Pausanias (2) donne le nom d'hippopotame? Aujourd'hui on les distingue. Le narval ne se trouve que dans les mers du Nord, et l'hippopotame se rencontrait dans les grands fleuves de l'Afrique, et principalement dans le Nil. Il est donc plus à croire qu'il s'agit de ce dernier, dans le récit de Pausanias. L'hippopotame a aussi deux dents d'une aune de longueur, et qui pèsent six ou sept livres.

C'est très-probablement des dents de cet animal, et non de celles du narval, qu'avait été faite une statue de la Mère des Dieux, dans l'île de Proconèse. Le Cyzicéniens la transportèrent chez eux après la conquête de cette île, dont ils incorporèrent la population à la leur. Pausanias dit (3) que le visage de la statue ἀυτοῦ τὸ πρόσωπον, au lieu d'ivoire, ἀντὶ ἐλέφαντος, avait été exécuté avec des dents d'hippopotames, ἵππων τῶν ποταμίων ὀδόντες εἰσὶν εἰργασμένοι. Ce n'est pas sans raison qu'il emploie ici le pluriel; car sans doute, vu la petitesse de ces dents, il fallut en employer un assez grand nombre, sur-tout si cette statue, dont la draperie était d'or, τὸ δὲ ἄγαλμά ἐστι χρυσοῦ, répondait aussi, pour la dimension, aux ouvrages de ce genre. La petitesse des morceaux, comparés à ceux de l'ivoire, n'est pas une objection contre cette hypothèse. L'art des assemblages et le mécanisme de la statuaire dont il s'agit, parvenaient à composer de grandes statues avec les modiques lames des matières les plus rares. C'est ce qui nous expliquera bientôt (*voy.* Partie V, paragr. X) comment il y eut de grandes statues, ou du moins des têtes de grandeur naturelle, faites avec l'ambre ou le *succinum*, dont on ne trouve que de fort petits morceaux.

En donnant au mot *contrefaçon*, le sens que je lui attribue ici, on pourra dire que le marbre servait très-souvent, dans les statues polychromes, à contrefaire l'ivoire; et peut-être lorsqu'il a reçu le poli et la préparation de l'encaustique, n'y a-t-il pas de matière qui en approche plus. Il a sur lui l'avantage de mieux garder son éclat, et de moins jaunir; ce que Phidias, selon le trait rapporté par Valère Maxime (4), représentait aux Athéniens, lorsqu'il leur proposait de faire en marbre les nus de la Minerve du Parthénon. Le prix en était infiniment moindre dans la Grèce, et c'est ce qui contribua à

(1) Plin., lib. VIII, cap. 3. — (2) Pausan., lib. VIII, cap. 46. — (3) *Idem, ibid.* — (4) Partie IV, paragr. VI

multiplier les statues de marbre et de bois doré. Cette dernière matière servait, tout-à-la-fois, de contrefaçon à l'or et au bronze.

J'ai déja cité en plus d'un endroit des monuments de ce genre : ceux dont je vais donner la note seront pris au hasard sans aucun ordre de chronologie, et même sans nom d'auteur pour la plupart. Mon seul but est d'indiquer, par cette énumération, quelle fut la multiplicité de ces ouvrages qui, quant au goût et à la manière, rentrent dans le domaine de la statuaire chryséléphantine, et dont l'usage paraît avoir accompagné constamment celui des statues d'or et d'ivoire.

Il y avait à Élis un temple de la Fortune, où la déesse était représentée dans une dimension colossale (μεγέθει μέγα) (1); elle était de bois doré, ξόανον ἐπίχρυσον, excepté les mains, les pieds et la tête, qui étaient de marbre, λίθου λευκοῦ.

Les Graces avaient un temple en Élide, et dans ce temple on voyait le groupe célèbre de ces divinités avec l'Amour. L'une d'elles tenait une rose, l'autre un dé à jouer, la troisième une branche de myrte, symboles qui indiquaient que l'Amour, la Beauté, les Jeux, et la Volupté, accompagnaient toujours les Graces (2). Ces statues n'avaient en marbre que les parties nues de leur corps; le reste, c'est-à-dire tout ce qui était drapé dans cette composition, consistait en bois doré, ξόανα ἐπίχρυσα τὰ ἐς ἐσθῆτα, πρόσωπα δὲ καὶ χεῖρες καὶ πόδες λίθου λευκοῦ.

Égire en Achaïe avait un temple de Jupiter, dans lequel se voyait une statue de Minerve, dont les nus étaient d'ivoire, et la draperie en bois doré, ξόανον χρυσοῦ τε επιπολῆς, et ornée de peintures, διηνθισμένον ἐςὶ καὶ φαρμάκοις (3). Ainsi la draperie d'or du Jupiter d'Olympie avait des fleurs peintes.

A Patras, on montrait un Esculape en marbre, à côté d'une Minerve d'or et d'ivoire; la draperie du dieu était d'une autre matière, πλὴν ἐσθῆτος λίθου τὰ ἄλλα (4).

Dans la même ville, une enceinte commune réunissait les temples de Vénus et d'Apollon; leurs statues avaient la tête, les pieds et les mains en marbre, λίθου μὲν πρόσωπόν καὶ ἄκρας χεῖρες καὶ πόδες; le reste était exécuté en bois, ξύλου δὲ τὰ λοιπὰ εἴργαςαι (5).

A Corinthe, la statue de Minerve Chalinitide était de bois, τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦτο ξόανόν εςι, πρόσωπόν τε καὶ χεῖρες καὶ ἀκρόποδές εἰσι λευκοῦ λίθου (6). La tête, les mains et le bout des pieds étaient de marbre.

Damophon de Messène avait fait à Mégalopolis le trône des grandes déesses (*voy. plus bas* Paragr. VI), et l'une des deux figures était en bois, excepté les extrémités qui se composaient de marbre blanc. Il y avait, du même statuaire, à Aegium, une statue de Lucine, en bois (ξοάνον), et drapée entièrement, excepté la tête, les bras et les pieds, πλὴν προσώπου τε καὶ χειρῶν ἄκρων καὶ ποδῶν : ces parties avaient été travaillées en marbre pentélique, ταῦτα δὲ τοῦ Πεντελησίου λίθου πεποίηται (7).

Dans une des citadelles de Mégare, et au milieu du temple de Minerve, était une statue dorée de la déesse, ἄγαλμα ἐπίχρυσον πλὴν χειρῶν καὶ ἄκρων ποδῶν· ταῦτα δὲ καὶ τὸ πρόσωπόν ἐςιν ἐλέφαντος (8).

A Mégalopolis, dans l'enceinte du temple des grandes déesses, s'élevait un temple de Vénus, appelé *Machinatrice,* où l'on adorait la statue de Vénus et celle de Mercure, toutes les deux en bois, Ἑρμῆν ξύλου καὶ Ἀφροδίτης ξόανον. Vénus avait la tête, les pieds et les

(1) Pausan., lib. VI, cap. 25. — (2) *Idem*, *ibid.*, cap. 24. — (3) *Idem*, lib. VII, cap. 26. — (4) *Idem*, *ibid.*, cap. 20. — (5) *Idem*, *ibid.*, cap. 21. — (6) *Idem*, lib. II, cap. 4. — (7) *Idem*, lib. VII, cap. 23. — (8) *Idem*, lib. I, cap. 42.

mains en marbre blanc, καὶ ταύτης χεῖρές εἰσι λίθου καὶ πρόσωπόν τε καὶ ἄκροι πόδες (1). C'était encore un ouvrage de Damophon.

A Thelpusa, deux statues de Cérès, appelée, l'une Erynnis, l'autre Lusia, étaient faites en bois, τάδε ἀγάλματά ἐστι τὰ ναοῦ ξύλου (2). Le visage, les pieds et les mains de ces deux figures étaient de marbre de Paros, πρόσωπόν σε σφίσι καὶ χεῖρες ἄκρας καὶ ποδες εισὶ Παρίου λίθου.

Il y avait à Ithome, une statue de Messène, fille de Triopas, ouvrage de Damophon de Messène, fait en or et en marbre de Paros, καὶ ἄγαλμα χρυσοῦ καὶ λίθου Παρίου (3).

Ces citations, que je ne multiplierai pas davantage, s'offrent à l'ouverture du livre dans Pausanias : on en trouve de semblables chez beaucoup d'autres écrivains. De ce genre est, par exemple, le Mars Acrolythe d'Halicarnasse, dont nous devons la notion à Vitruve, et dont il sera question dans le paragraphe suivant.

Cette notion de Vitruve sert à constater le véritable sens du terme *Acrolythe*, terme expliqué déja par Winckelmann, et composé de deux mots, dont l'un signifie *extrémité*, et l'autre *pierre* ou *marbre*. Statue ou colosse acrolythe se disait d'une figure qui n'avait de marbre que les extrémités, c'est-à-dire la tête et le col, les mains ou les bras, les pieds ou le bas des jambes. Le corps des statues acrolythes se faisait ou en bois ou en métal doré. Nous verrons des exemples de cet usage jusqu'à la fin du règne de l'art.

Tel est l'empire de l'usage que, lorsque le besoin a créé certaines pratiques, l'habitude qui se forme ensuite, les reproduit même sans nécessité. Les statues acrolythes furent des contrefaçons des statues chryséléphantines. Bientôt on imagina de propager le goût des figures composées de deux matières, en employant deux sortes ou deux couleurs de marbre à leur exécution. Les statues polylithes, auxquelles nous avons consacré un paragraphe dans la partie de cet ouvrage, où l'on traite de la sculpture polychrome (*voyez* Partie I, paragr. VII), semblent donc avoir été elles-mêmes une contrefaçon des statues acrolythes. Ainsi naissent ce qu'on appelle les modes, qui d'abord contrefont les inventions du besoin, et bientôt ne reconnaissent plus d'autre raison, que celle du plaisir et de la variété.

PARAGRAPHE IV.

De la statuaire en or et ivoire au siècle d'Alexandre.

Le besoin de jouir est le premier principe d'activité de l'esprit humain dans les ouvrages de l'art. Une suite de ce besoin, est celui de varier les jouissances. Ce dernier ressort, ajouté au premier, produit ce mouvement moral, sans lequel le génie, ou sommeillerait sans cesse, ou retomberait bientôt dans la langueur. Certainement c'est à ce double principe de mouvement que sont dus les beaux ouvrages. Mais, par cela seul qu'il y a un mouvement imprimé à l'esprit de l'homme, il faut que l'action de l'esprit change de cours et que ses ouvrages changent aussi de forme. Au moral, comme au physique, le mouvement ne saurait durer toujours, ni dans une même direction; car l'esprit étant borné,

(1) *Idem*, lib. VIII, cap. 31. — (2) *Idem*, *ibid.*, cap. 25. — (3) *Idem*, lib. IV, cap, 31.

la réaction est une suite de l'action. Il arrive donc que le mouvement est tour-à-tour progressif et rétrograde. Si cela est, à quoi bon chercher les causes qui, après le progrès du talent, en amènent le déclin. On descend, parce qu'on est monté, et réciproquement. On change en pis, parce qu'il faut changer. Les chefs-d'œuvre déja produits sont la vraie cause de ce qu'on n'en produit plus; et, en dépit de toutes les théories, les beaux ouvrages, loin d'en faire naître de plus beaux, n'en doivent amener que de moins beaux. Trop heureuse encore l'époque, où, sans faire ni mieux ni pis, il reste à faire autrement; c'est-à-dire, où, sans aller plus loin, on peut encore prendre une autre route.

C'est à-peu-près là la gloire qui fut réservée au siècle d'Alexandre, dans tous les arts, et sur-tout dans la sculpture. Quelques parties de cet art ne purent que décliner; mais une direction nouvelle donnée au talent, soutint encore le génie des artistes.

La statuaire en or et ivoire était montée, sous l'influence du siècle et du génie de Phidias, à son plus haut point d'élévation, de richesse et de magnificence. Le sentiment religieux avait été le germe fécond des grandes entreprises de l'imitation. Il devait l'élever jusqu'à l'idéal de la Divinité. Pouvait-il en effet y avoir un emploi plus propre à agrandir la sphère de l'art, que celui qui l'appelait à seconder la religion, dans la création de ces dieux, dont l'existence devenait en quelque sorte l'ouvrage de l'artiste? Dominé par les impressions qu'il devait communiquer, il était forcé de s'élever au-dessus d'une imitation qui n'aurait eu que la vérité naturelle pour but. Tantôt il croyait avoir vu en songe la divinité dont il enfantait l'image; tantôt il cherchait dans l'enthousiasme poétique, la mesure du caractère qu'il voulait rendre sensible. La croyance religieuse, le besoin de porter les formes du corps à une beauté plus que humaine, l'importance des ouvrages, la grandeur de leur destination : voilà quel fut le foyer qui donna alors la chaleur aux productions de l'art.

Il est bien probable que la vertu du principe religieux ayant fait atteindre à l'imitation, dans la formation des dieux, le plus haut point de l'idéal, l'art aurait pu ou dégénérer rapidement, ou tomber dans l'exagération, si un nouveau principe ne fût venu sous le règne et par le règne d'Alexandre, donner au génie des artistes une autre direction. Tout concourut alors à former un nouveau goût d'école, dont Lysippe fut le chef. Cet habile statuaire comprit qu'il lui restait à s'ouvrir une route encore peu frayée vers l'originalité. C'était de descendre de la hauteur du style idéal et religieux, et de chercher dans le style historique un mérite de vérité, qui serait tout-à-la-fois conforme au genre de ses sujets, et susceptible de passer pour un genre neuf.

Le règne d'Alexandre fut favorable à cette école, et marqua comme une ère nouvelle dans l'art de la sculpture. Il faut toujours aux hommes, dans tous leurs travaux, un but important, un point de vue préoccupant. L'esprit s'affaiblit, si, dans la région morale des talents, il cesse d'y avoir, comme dans le système physique de la nature, un centre d'activité, un foyer de mouvement, c'est-à-dire une grande et universelle passion, qui imprime une direction commune aux ambitions de chacun, et aux efforts de tous.

Sous Alexandre, l'art changea de but, et le goût des artistes suivit une tendance nouvelle. Alexandre devint le dieu de son siècle. L'éclat des circonstances politiques ouvrit à la sculpture une carrière jusqu'alors peu fréquentée. Les statues-portraits du vainqueur de l'Asie, et des guerriers qui s'étaient illustrés sous ses drapeaux, devinrent les sujets habituels de l'art. Il suffit de consulter la notice de Pline sur Lysippe, pour voir que ce

célèbre statuaire fut occupé presque uniquement d'Alexandre et de ses compagnons d'armes, dont il fit ces groupes célèbres qu'on appelait *hippomachia,* et que Pline désigne par les mots *Alexandri turma.* Le nombre prodigieux de statues qu'il exécuta dans le cours d'une vie à la vérité très-longue (1), s'explique par les occasions fréquentes qu'il eut de multiplier les mêmes figures, avec les seuls procédés du moulage et de la fonte.

La statuaire en bronze, *statuaria in æре,* avait commencé à prendre l'essor au temps de Phidias : mais cette division de l'art de sculpter acquit sous Alexandre une vogue incroyable. Alors parurent de toutes parts ces statues colossales que Pline compare à des tours. Lysippe en fit de trente et de quarante coudées. Son élève, Charès de Linde, exécuta le colosse de Rhodes, et cette seule île compta cent colosses de bronze, dont chacun, au dire de Pline (2), eût pu faire la gloire d'une ville. Il a déja été remarqué (*voyez* Partie II, paragr. VII) que la statuaire en bronze est particulièrement l'art de la politique. Les statues équestres, les quadriges se multiplièrent dans l'école de Lysippe; et cette espèce de monuments devint un des objets les plus habituels de l'art à cette époque.

Ce coup-d'œil jeté sur l'état et les ressources de la sculpture au siècle d'Alexandre, suffit pour justifier ce qu'on a dit du changement de goût qui s'y opéra. S'il est vrai que le plus grand nombre des sujets qui exercèrent le talent des artistes, soit sous l'empire du conquérant, soit dans les monarchies de ses successeurs, furent des sujets historiques, ou des statues-portraits, il faut reconnaître que ce genre n'aurait pu admettre le caractère idéal des statues divines de l'école de Phidias et de Polyclète.

Le goût ou le style du portrait (et, si l'on veut, du *vrai naturel* par opposition au *vrai idéal*) étendit son influence sur toutes les productions de cette époque. C'est à elle en effet que se rapporte l'invention de Lysistrate, beau-frère de Lysippe, invention qui consista à mouler sur nature les têtes de ceux dont on faisait les portraits, et à tirer de ces moules des empreintes en cire. Jusque-là, dit Pline, on avait cherché la beauté dans les portraits. *Antè eum quam pulcherrimas facere studebant.* C'est-à-dire, que le caractère idéal étant celui de toutes les productions, il s'appliquait même aux portraits. Lysistrate mit en usage l'exacte fidélité dans la ressemblance. *Hic et similitudinem reddere instituit.* Tous ces traits tendent à caractériser le style et le goût du siècle d'Alexandre, comme se rapprochant du système de *la vérité naturelle.* Il semble qu'il y eut alors, dans la marche de l'art (en plus grand sans doute), une direction assez semblable à celle que l'école des Carrache au dix-septième siècle, comparée avec les écoles du seizième, donna aux productions de la peinture, et à la manière des artistes, manière moins hardie, moins élevée, mais plus rapprochée de ce vrai qui est à la portée du grand nombre, plus propre aux compositions historiques, qu'aux conceptions idéales.

Le crédit que la statuaire en bronze obtint sous le règne d'Alexandre, ne put qu'être préjudiciable aux entreprises de la statuaire en or et ivoire. D'autres idées, d'autres ouvrages. L'ambition fastueuse de tous ces nouveaux souverains, qui se disputèrent l'héritage d'Alexandre, trouva mieux ses intérêts dans l'érection de monuments qui, à l'immortalité dont ils paraissaient dépositaires, joignaient une plus grande publicité. Lorsque les bronzes semblaient propres à affronter les injures des siècles et des saisons,

(1) γερων Σικυωνιος est-il appelé (Analect. III; pag. 45. XXXV.) — (2) Plin., lib. XXXIV.

les statues en ivoire voulaient être placées à couvert; leur théâtre ne pouvait guère s'étendre hors de l'enceinte des temples.

Cependant la statuaire chryséléphantine avait le privilége du luxe et de la richesse. Ce fut là sans doute ce qui contribua le plus à en perpétuer l'usage, aussi nous allons la voir appliquée à produire, concurremment avec les simulacres des dieux, les effigies et les portraits des princes.

C'est au siècle d'Alexandre qu'il faut très-probablement attribuer un assez grand nombre de statues-portraits de sa famille, faites en or et en ivoire, dont une se voyait au temps de Pausanias, dans l'Heræum d'Olympie, et dont les autres faisaient l'ornement d'un édifice de cette ville, appelé le *Philippeum.*

Le *Philippeum* d'Olympie (1) était un bâtiment circulaire, bâti en briques, environné extérieurement de colonnes, et se terminant en coupole, laquelle était surmontée d'un fleuron en bronze fait en forme de pavot, qui servait de clef à toute la charpente du comble. Philippe érigea ce monument après la bataille de Chéronée. Rien ne nous apprend toutefois pour quelle destination. Etait-elle religieuse ou politique? Il y a lieu de croire, d'après la connaissance que nous avons d'un autre *Philippeum* (2) construit à Mégalopolis, et qu'on appelait *portique,* στοὰ, que le monument de Philippe à Olympie n'était pas un temple. Les statues qu'il renfermait ne permettent pas non plus de le croire. A l'époque où il fut bâti, la divinisation n'avait pas encore été introduite en Grèce. Après qu'Alexandre eut rendu des honneurs divins à Héphæstion, son favori; après que lui-même eut été traité de Dieu, et que les opinions serviles de l'Asie eurent passé en Grèce, peut-être le *Philippeum* fut-il regardé comme le temple de Philippe, et de sa famille.

Pausanias, au reste, ne dit pas que ce prince ait consacré lui-même, dans ce monument, les statues qu'on y voyait. Comme elles étaient toutes de la même main, et que celle d'Alexandre était du nombre, on pourrait croire qu'elles furent exécutées ou érigées après la mort de Philippe. Mais rien n'empêche qu'Alexandre n'y ait été représenté encore jeune.

Ces statues, toutes en or et ivoire, étaient de Léocharès, et représentaient Philippe, Amyntas son père, Olympias son épouse, Euridice sa fille, et Alexandre.

Léocharès est placé par Pline dans la 102e olympiade (3), époque peu éloignée de celle où les statues dont il s'agit purent être exécutées. La bataille de Chéronée eut lieu la troisième année de la 110e olympiade, et la mort de Philippe, deux ans après, c'est-à-dire la première année de la 111e olympiade. L'on sait que les dates de Pline, pour ce qui regarde les artistes, ne désignent qu'un point de leur carrière. Léocharès fut employé très-postérieurement à la 102e olympiade, dans les travaux du tombeau de Mausole, qui mourut un an avant la 107e. Ces travaux occupèrent long-temps les artistes, qui s'en partagèrent l'exécution. En admettant donc que Léocharès eût eu vingt-cinq à trente ans, à l'époque que Pline lui assigne, il n'aurait eu que soixante ans à la mort de Philippe.

Léocharès paraît s'être particulièrement exercé dans le genre de la statuaire chryséléphantine. Outre les statues du *Philippeum,* il faut lui attribuer encore le colosse d'Halicarnasse dont parle Vitruve (4), quoiqu'une erreur de copiste l'ait mis sous le nom de

(1) Paus., lib. V, c. 20. — (2) *Idem,* lib. VIII, c. 30. — (3) Plin., lib. XXXIV, c. 8. — (4) Vitr., lib. II, c. 8.

Telochares, artiste inconnu : il résulte au contraire, et du récit de Pline [1], et de celui de Vitruve lui-même, dans un autre endroit de son ouvrage [2], que Léocharès travailla au tombeau de Mausole. Ce roi avait donc élevé, dans la citadelle d'Halicarnasse, un temple de Mars, où l'on voyait cette statue colossale du dieu de la guerre, que Vitruve a appelée *Acrolythe*. Nous avons parlé, dans le paragraphe précédent, des statues de ce nom, et l'on a vu qu'elles étaient une espèce de contrefaçon des ouvrages d'or et d'ivoire. Le Mars d'Halicarnasse fut sans doute représenté en armes. Ainsi cette partie du corps, qui est couverte de la cuirasse, le casque, et les autres détails de l'habillement du dieu, auront été d'or, ou de bronze, ou peut-être seulement de bois doré ; le visage, les bras et les jambes furent en marbre. L'ivoire ayant été souvent remplacé par le marbre dans les statues du genre dont il s'agit, le colosse d'Halicarnasse n'en est pas moins propre à prouver la continuité du goût dont je fais l'histoire, au siècle d'Alexandre.

Au reste, si ce prince fit fleurir de préférence la statuaire en bronze, il ne négligea pas pour cela d'encourager la toreutique, et les diverses parties de l'art qui pouvaient flatter toutes les sortes de passions qu'il avait pour la gloire. Une de ses ambitions était que ses images fussent en tout genre les plus parfaites. *Ut ubique summus esset, utque omnibus statuis, et tabulis, et toreumatis, idem vigor acerrimi bellatoris .... cerneretur* [3]. Si l'on peut en croire Philostrate, les statues du conquérant auraient été répandues dans tous les lieux où avait pénétré sa réputation [4], et un temple des Indes aurait renfermé, avec une statue d'Ajax en ivoire (Αἴας ἐλέφας), plusieurs figures d'Alexandre en or, καὶ ἀγάλματα Ἀλεξάνδρου χρυσᾶ.

Il est hors de doute qu'en ouvrant avec l'Inde des communications directes, la conquête de l'Asie par Alexandre, dut augmenter le commerce de l'ivoire, en multiplier l'importation dans la Grèce, et rendre cette matière de plus en plus commune ; ce qui aurait pu diminuer dans l'opinion le prix des statues chryséléphantines.

Toutefois Diodore de Sicile [5], ou, pour mieux dire, Ephippus d'Olynthe, dont Diodore a emprunté la description du bûcher d'Héphæstion, compte l'ivoire parmi les matières les plus précieuses que les généraux et les amis d'Alexandre firent employer dans l'exécution des statues destinées à orner ce bûcher. La description de Diodore n'est qu'une abréviation de celle d'Ephippus, qui avait fait un œuvre exprès sur ce monument célèbre. J'ai montré ailleurs [6] qu'il fallait bien se garder d'en prendre l'idée d'après le dessin de M. de Caylus, qui, sur la description tronquée de Diodore, n'a imaginé de le recomposer que par bandes d'ornements en retraite les unes sur les autres. Au contraire, ce grand édifice funéraire, qui fut le modèle des bûchers d'apothéose des Romains, et aussi des plus célèbres tombeaux, faits à l'instar des bûchers, était un composé de cinq étages, ou ordonnances d'architecture, l'une au-dessus de l'autre. Les zones d'ornement auxquelles se réduit la description de Diodore, au lieu de constituer à elles seules les différents étages, ne faisaient qu'occuper, en manière de frise, une partie de chacun ; le reste se composait d'arcades, de portiques, de colonnes et de niches. C'est entre ces colonnes, et dans ces niches, que durent être placées les statues d'or et d'ivoire (εἴδωλα ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ),

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 4. — (2) Vitruv., lib. VII, *in Proem.* — (3) Apul. Florid., cap. 8. — (4) Philostr. Vit. Apollon. Tyan., lib. II, cap. 11. — (5) Diod. Sic., lib. XVIII, § 115. — (6) Dans une dissertation sur le bûcher d'Ephæstion, lue à la Classe d'Hist. et de Litt. anc. de l'Institut

exécutées en l'honneur du mort, dont Alexandre se proposait de faire un dieu. Probablement ces ouvrages précieux ne furent pas la proie des flammes, à moins qu'on ne suppose, ou que la destruction de ce qu'il y avait de plus rare était le seul hommage digne d'un tel mort, ou que l'ivoire était devenu assez commun pour qu'on se mît peu en peine de cette sorte de perte.

Il paraît en effet que, sous les successeurs d'Alexandre, l'abondance de l'ivoire arriva au plus haut degré. Rien n'en donne mieux l'idée que la description de la pompe dyonisiaque de Ptolémée Philadelphe en Égypte (1), à laquelle Callixène de Rhodes avait consacré le quatrième livre de son ouvrage sur Alexandrie. On ne saurait douter que, dans ce grand nombre de statues et de colosses, portés et traînés sur des chars d'une structure prodigieuse, il n'y ait eu plus d'un ouvrage en or et ivoire : car au milieu de toutes les prodigalités imaginables, et de tous les objets rares mis en spectacle dans cette fête, on voyait des défenses d'éléphant au nombre de six cents, que portaient des esclaves Ethiopiens.

Parmi les curiosités d'architecture et de sculpture, que le même Ptolémée avait introduites dans la construction de son célèbre vaisseau, on remarquait un portique en ivoire orné de figures aussi d'ivoire, et d'une coudée de haut, ζώδια ἔχον ἐλεφάντινα (2).

Comment ne pas croire que la pratique de la statuaire en ivoire aura obtenu la plus grande vogue en Syrie, quand nous lisons dans la description de la pompe d'Antiochus Épiphanès, qu'au milieu de cette foule innombrable de statues de dieux qui y furent promenées, on porta huit cents défenses d'éléphant (3) ? (ὀδόντες ὀκταχόσιοι). Il est bien vraisemblable que cette masse énorme d'ivoire avait été amassée par Antiochus, pour fournir la matière des statues, et autres ouvrages précieux qu'il multiplia avec un excès incroyable. On sait jusqu'où allait, pour les travaux de la toreutique, la manie de ce roi, qui par dérision fut appelé *Épimanès*, qui passait les journées entières dans les ateliers des sculpteurs sur métaux, à disserter sur les finesses de leur art (4). μάλιστα δὲ πρὸς τοῖς ἀργυροκοπείοις εὑρίσκετο καὶ χρυσοχοίοις εὑρησιλογῶν καὶ φιλοτεχνιῶν πρὸς τοὺς τορευτὰς, καὶ τοὺς ἄλλους τεχνίτας. Ce fut lui qui fit présent au temple d'Olympie, de la riche tapisserie qu'on élevait et qu'on abaissait devant le colosse d'or et d'ivoire de Phidias.

Antiochus Epiphanès eut beaucoup de zèle pour le culte de Jupiter Olympien. Il voulut achever, et du moins il fit reprendre la construction du temple commencé par Pisistrate en l'honneur de ce dieu à Athènes (*voy.* Paragr. XII). Il tenta d'en placer la statue au milieu du temple de Jérusalem, et il lui érigea, dans le faubourg de Daphné à Antioche, un colosse qui paraît l'avoir disputé, et pour le genre d'ouvrage, et pour la proportion, à celui d'Olympie.

Le revers de plusieurs tétradrachmes de ce roi de Syrie, présente pour type une figure assise de Jupiter Nicéphore, tenant une Victoire d'une main et un sceptre de l'autre (5). Il est déja fort probable que sur ce tétradrachme, comme sur beaucoup d'autres monnaies de villes grecques ou asiatiques, la figure de Jupiter aurait pu être l'indication de quelque statue célèbre, et particulièrement de celle qu'on regardait comme

(1) Athen. Deipn., lib. V, pag. 196. — (2) *Idem, ibid.*, cap. 9, pag. 205. — (3) *Idem*, *ibid.*, pag. 194 et 195. — (4) Polybe cité par Athénée, loc. cit., p. 193. — (5) Visconti. Iconograph. grecq., in-4°, t. III. Supplém., pag. 308 et 309.

la divinité tutélaire du pays. Mais les auteurs nous apprennent que le Jupiter des monnaies d'Antioche avait dû offrir l'idée de ce colosse prodigieux pour le luxe et la dépense, que le roi de Syrie avait consacré à Jupiter, et qui avait été une imitation de celui d'Olympie. Ammien parle en termes positifs de cette ressemblance, *et simulacrum in eo Olympiaci Jovis imitamenti æqui parans magnitudinem* (1).

Nous avons déja rapporté, en parlant de l'emploi de l'or dans les statues (*voyez* Partie III, paragraphe II), les mots de Justin sur cet ouvrage. Sa grandeur nous étant à-peu-près connue, puisque sa mesure égalait celle du Jupiter d'Olympie, il est bien peu probable que ce colosse, comme on l'a déja remarqué, ait été d'or pleinement massif; et nous avons vu à quoi devaient se réduire les mots *infiniti ponderis* de Justin. Mais il nous reste à dire que, selon toutes les vraisemblances, le colosse d'Antioche aura été aussi un composé d'or et d'ivoire. Ce qui le prouve, c'est que, selon Clément d'Alexandrie (2), Antiochus Philopator, dit le Cyzicénien, fit fondre l'or de ce colosse, et y substitua du bronze doré. Si la statue eût été entièrement d'or, cette substitution n'aurait pu avoir lieu. Il faut admettre que l'ouvrage était du genre de la statuaire chryséléphantine, et que la draperie du dieu, comme celle de la déesse d'Athènes, reposant sur une ame de bois, était amovible, et pouvait être remplacée par une autre (3). Donc les parties nues du colosse, ainsi que la tête, avaient été faites d'une autre matière.

Autant pourrait-on en penser de la Victoire d'or (*solidum ex auro Victoriæ signum)*, portée dans la main du colosse, si le mot *solidum* de Justin n'était propre à signifier aussi le contraire d'une statue en pièces de rapport. Il paraît en effet que cette figure contenait un poids d'or considérable, puisque Alexandre, dit Zabina, un des successeurs d'Antiochus Epiphanès, se trouvant dénué de ressources, voulut s'en procurer par l'enlèvement d'un grand nombre d'objets consacrés dans les temples, et entre autres de la Victoire dont il s'agit ici (4). Il disait ironiquement que c'était pour obtenir la victoire des mains de Jupiter. Bientôt il essaya d'attenter à la statue même du dieu. Mais le peuple se souleva. Alexandre prit la fuite, et périt (5).

Comme l'architecte intelligent sait faire sortir de quelques matériaux d'édifices isolés et dispersés sur le sol de leur ancien emplacement, l'élévation et le plan d'un temple ou d'un portique, de même l'historien de l'art, au milieu des débris de notions qui lui restent, peut tirer, des moindres faits, les conséquences les plus vraisemblables sur l'usage ou la pratique qu'on fit dans tel ou tel siècle, de tel ou tel genre d'ouvrages. Ce qu'on vient de voir suffit donc pour justifier ce que j'ai dit plus haut (Paragr. Ier), de la vogue que la statuaire en or et ivoire avait obtenue dans l'Asie Mineure, depuis Alexandre jusqu'à sa conquête par les Romains. Sans doute, il ne nous manque qu'un voyage dans ces contrées, tel que celui de Pausanias en Grèce, pour nous convaincre

(1) Amm. Marcell., lib. XXII, cap. 13. — (2) Clem. Alex. (*Protreptico*).

(3) La pratique de ces draperies amovibles, dont on trouve des témoignages si multipliés, ne prouve que l'universalité de l'usage des statues d'or et d'ivoire. Ainsi Valère Maxime nous apprend qu'il y avait eu à Carthage un Apollon dépouillé de sa draperie d'or. *Apollo qui Carthagine a Romanis oppressâ, veste aureâ nudatus, etc.* De Neglect. Relig. 18.

(4) Viscont. Iconograph. grecq., tom. II. Edit. in-4°, p. 346. — (5) Diodor. Sicul. Excerpta, p. 604. Wessl.

que l'Asie Mineure possédait une multitude de statues et de colosses en or et ivoire, dont le souvenir s'est perdu.

La Grèce en effet, comme on l'a déja vu, s'enrichit elle-même des présents que les rois d'Asie se plurent à consacrer dans ses temples.

Je pense qu'on doit ranger dans ce nombre la statue en ivoire de Nicomède, premier roi de Bithynie, et fondateur de Nicomédie (1), qu'on voyait au temple de Jupiter à Olympie, placée sur un piédestal circulaire, en pendant avec une figure d'Auguste, faite d'ambre jaune, dont on parlera dans la suite (*voy.* Paragr. X).

Plus d'un commentateur s'est trompé sur le lieu où était placée la figure en ivoire de Nicomède. L'abbé Gedoyn a pris entièrement le change sur le passage de Pausanias, à la suite duquel vient la mention de la figure du roi de Bithynie, et il est résulté de cette méprise, qu'il place dans le *forum* de Trajan à Rome, cette figure, ainsi que celle d'Auguste. M. l'abbé Sevin (2) fait aussi sans aucune raison transporter à Rome par Trajan la statue de Nicomède.

Il est à la vérité assez facile de tomber dans cette erreur, quand on ne connaît pas la manière si ordinaire à Pausanias, d'intercaler dans un récit, des notions qui ne sont que des parenthèses, et de revenir à son sujet, sans en avertir le lecteur. Ainsi, en parcourant les objets d'art renfermés dans le Naos et le Pronaos du temple d'Olympie, l'auteur parle de statues consacrées à l'empereur Adrien par les seules villes de l'Achaïe, et à Trajan, par toutes les villes de la Grèce. Ici, et à propos de Trajan, commence la parenthèse qui regarde cet empereur, ses guerres, ses grands ouvrages, les monuments élevés par lui à Rome, et entre autres son *forum* couvert en charpente métallique, et dont il reparle, liv. X, cap. 5. Or, comment imaginer qu'à l'occasion de ce *forum,* il aille citer les deux figures de Nicomède en ivoire, et d'Auguste en ambre jaune, comme y ayant été placées, c'est-à-dire, dans un local rempli d'une multitude de statues? Cette particularité eût été trop minutieuse, et rien n'eût amené ce hors-d'œuvre, dans une notice de quelques lignes, qui est elle-même un hors-d'œuvre.

Il faut reconnaître qu'aux mots Αἱ δὲ εἰκόνες αἱ τοῖς κατασκευάσμασι περιφερέσιν ἐγκείμεναι, etc. *Quant aux figures qui reposent sur des piédestaux circulaires,* etc. Pausanias reprend le fil de sa description, et la forme de sa phrase l'indique. *Elles sont,* dit-il, *l'une, celle d'Auguste, faite d'ambre; l'autre, celle de Nicomède en ivoire.*

Il me paraît certain que la figure d'ivoire de Nicomède, était dans le temple d'Olympie; qu'elle aura été un présent de ce prince, et par conséquent exécutée de son vivant. Quoique Pausanias se serve, dans la mention qu'il en fait, ainsi que de celle d'Auguste, du mot εἰκόνες, qui signifie *images, portraits,* cela ne prouve point, comme on le dira ultérieurement (Paragr. X), que ces figures n'aient été que des bustes.

(1) Pausan., lib. V, cap. 12. — (2) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lett., tom. XV, pag. 32.

PARAGRAPHE V.

De Damophon de Messène. — De la restauration qu'il fit du Jupiter Olympien de Phidias. — Du trône de Cérès et Junon à Acacesium, par le même artiste.

On doit mettre au rang des artistes célèbres du siècle d'Alexandre, Damophon de Messène, qui paraît s'être acquis, dans le genre de la statuaire en ivoire, une assez grande réputation. Mais il faut avant tout détruire, sur ce qui regarde cet artiste, une erreur de Winckelmann, erreur qui sans doute a porté l'auteur du Canon chronologique du Voyage d'Anacharsis, à placer Damophon dans le sixième siècle avant notre ère, lorsque très-probablement il doit appartenir au troisième.

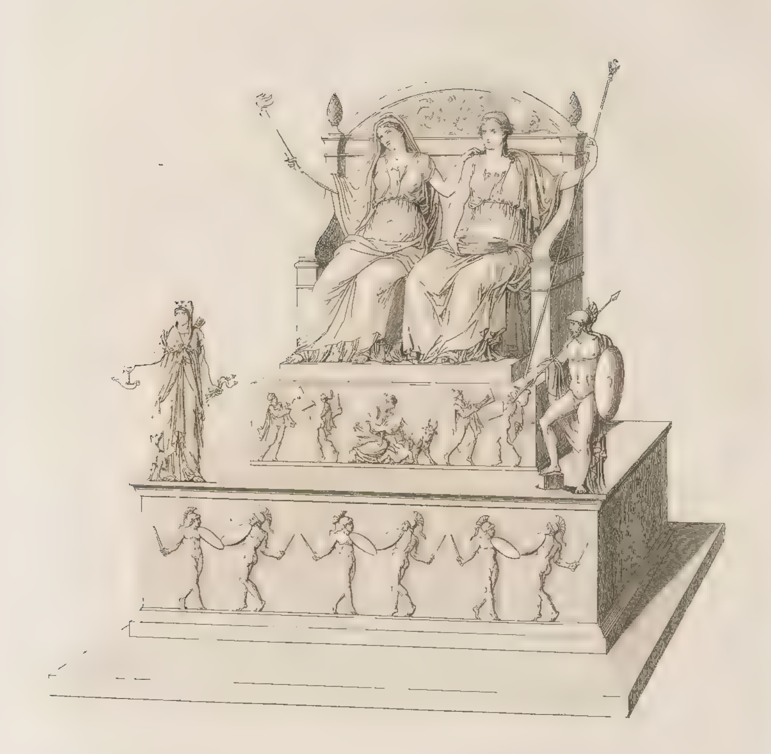
Winckelmann est tombé ici dans une double erreur. Sa première méprise est d'avoir jugé que Damophon était un sculpteur très-ancien (1), *scultore antichissimo*. La seconde consiste à avoir supposé qu'il y en eut deux (2). Il fut sans doute induit à cette conclusion tout-à-fait arbitraire, par la première opinion : car il ne put accorder celle-ci avec le fait de la restauration du Jupiter Olympien (fait qui place Damophon après Phidias) qu'en admettant deux statuaires de ce nom.

Mais aucune des notices de Pausanias, les seules que nous ayons sur Damophon, ne donne lieu de penser, ni que l'artiste ainsi appelé fût ancien, ni qu'il y en eût deux. Si tous les ouvrages qui sont mis sous le nom de Damophon, peuvent avoir été faits par un seul, et à une époque postérieure non-seulement à Phidias, mais au règne d'Alexandre, la double hypothèse de Winckelmann tombe d'elle-même. C'est ce que nous allons voir.

En parcourant ces ouvrages, on rencontre d'abord une statue de la mère des dieux en marbre à Ithome, et Pausanias (3) ajoute qu'elle est l'ouvrage de Damophon qui a restauré le Jupiter Olympien. Immédiatement après il parle d'une Diane *Laphria*, du même auteur, et dans la même ville (4) (Δαμοφῶντος δὲ ἐςι τούτου). Cette ville avait un temple d'Esculape, riche en statues, où l'on voyait, d'un côté, Esculape et ses enfants, de l'autre, Apollon, les Muses, et Hercule, la ville de Thèbes, la Fortune, Diane Lucifera, et la figure d'Épaminondas : celle-ci était la seule qui ne fût pas de marbre, elle était en fer; les autres étaient l'ouvrage de Damophon, *le seul statuaire digne d'éloge,* ajoute Pausanias (5), *qu'ait produit la Messénie.*

Ce fait remarqué par Pausanias, s'explique facilement, quand on sait que la Messénie fut définitivement conquise par les Lacédémoniens dans la 28e olympiade (6). Une partie des Messéniens alla fonder Messène, ou Zancle, en Sicile : une autre partie, réduite à l'état d'hilotes par Sparte, trouva le moyen de se révolter vers la 79e olympiade, et, avec la protection des Athéniens, alla s'établir à Naupacte (7). Dans la 102e olympiade

(1) *Stor. dell' arte*, tom. I, lib. I, cap. 2, pag. 36. *Edit. di C. Fea.* — (2) *Ibid.*, tom. II, lib. IX, c. 2, p. 194. — (3) Pausan., lib. IV, cap. 31. — (4) Pausan., *ibid.* — (5) Pausan., *ibid.* — (6) Pausan., *ibid.*, cap. 27. — — (7) Pausan., *ibid.*, cap. 24.



THRONE DE DEMÈTER ET DE DESPOINA

A ACACESIUM EN ARCADIE

Restitué d'après la description de Pausanias L. 8 ch. 37

Épaminondas, après la bataille de Leuctres, résolu de rappeler les Messéniens dans leur ancienne patrie, rebâtit la nouvelle ville, où se trouvaient les monuments de Damophon, et qui comprenait dans son enceinte le mont Ithome. Enfin, comme le dit Pausanias (1), ce fut 297 ans, après la prise d'Ira, qui avait achevé la conquête de la Messénie, que les Messéniens revinrent dans le Péloponèse. Il fallut sans doute encore quelque temps à la nouvelle Messène pour se rétablir; ainsi l'on voit comment cette lacune de trois siècles est cause que la Messénie n'obtint aucune place dans l'histoire de l'art, et ne produisit ni école ni artistes. Ayant été incorporée à la puissance lacédémonienne, sa population libre avait été dispersée dans d'autres contrées, pendant tout l'espace de temps qui fut précisément celui de la formation et de la perfection des arts en Grèce.

Il est par conséquent certain que le Damophon de Messène, dont Pausanias a parlé jusqu'ici, n'a pu exister avant la 102ᵉ olympiade. Si le reste des ouvrages cités sous son nom, appartient évidemment à un Damophon de Messène, ou postérieur à cette époque, l'opinion de Winckelmann est détruite. Or, les mentions de Pausanias le prouvent. Ainsi la statue de Lucine à *Ægium* en Achaïe, qui était faite de bois, hors les extrémités en marbre pentélique, est attribuée à Damophon de Messène, Δαμοφῶντος τοῦ Μεσσηνίου ἐστι τὸ ἄγαλμα (2). Le groupe d'Esculape et d'Hygiée, dans la même ville, avait une inscription en vers iambiques, qui apprenait que c'était l'ouvrage de Damophon de Messène, τὸν Μεσσήνιον Δαμοφῶντα. Puisqu'il est constant que la Messénie n'avait produit, au dire de Pausanias, qu'un seul statuaire digne d'être cité, il faut bien que les ouvrages dont on vient de parler, soient du même statuaire, puisqu'il est appelé Messénien.

Ce Damophon de Messène pratiquait, comme on l'a déja vu, et comme la suite le prouvera encore, la sculpture en marbre, qui, à l'époque d'Alexandre et de Praxitèles, avait commencé à devenir beaucoup plus commune; mais il ne travailla pas moins dans le goût de la statuaire polychrome, et des statues acrolythes. A Mégalopolis on voyait de lui, dans un temple de Vénus (3), un Mercure en bois, et une Vénus de même matière, dont la tête, les mains et les pieds étaient de marbre, χεῖρές εἰσι λίθου καὶ πρόσωπόν τε καὶ ἄκροι πόδες. Ici Pausanias ne donne point à Damophon la qualification de Messénien, Δαμοφῶν ἐποίησεν. Mais si l'on réfléchit que la ville de Mégalopolis fut également fondée par Epaminondas dans la 102ᵉ olympiade, et que selon l'opinion de Pausanias (4) elle était la plus récente de toutes les villes, non-seulement de l'Arcadie, mais de toute la Grèce, on verra encore là un motif de plus, pour que l'auteur des statues en question soit le même que le précédent. A la vérité, dans le *posticum* du temple de Vénus, on remarquait de très-antiques statues de bois (ξόανα ἀρχαῖα), de Junon, d'Apollon, et des Muses, transportées de la ville de Trapezunte, la seule de l'Arcadie qui ne voulut pas contribuer à la formation de Mégalopolis, et dont les habitants s'expatrièrent. Mais Pausanias n'a point donné le nom d'ἀρχαῖον au Mercure de Damophon, ni à sa Vénus *Machinatrix;* et on ne sait pas pourquoi le traducteur latin a intercalé dans son texte les mots *et ipsa prisci operis* (5). Il n'a peut-être fallu que cela pour induire en erreur Winckelmann; et un manque d'attention a pu lui faire ainsi classer Damophon parmi les plus anciens statuaires.

(1) Lib. IV, c. 27. — (2) Paus., lib. VII, c. 23. — (3) *Ib.*, lib. VIII, c. 31. — (4) Lib. VIII, c. 27. — (5) *Ib.*, c. 31.

Ainsi nous voyons deux villes, la nouvelle Messène et Mégalopolis, fondées toutes deux dans la 102e olympiade, et remplies des ouvrages de Damophon. Ce synchronisme ne dit-il pas que ces ouvrages furent d'un seul et même auteur? Il sera prouvé encore que le trône des grandes déesses à Mégalopolis, où l'on croyait voir, sous la forme de deux jeunes filles portant la ciste, les deux filles de Damophon, était un ouvrage de ce statuaire. Le dernier de ceux dont Pausanias fasse mention, en l'attribuant aussi à Damophon, était le trône de Cérès et de Junon, à quatre stades d'Acacesium; et nous verrons, dans la suite de ce paragraphe, qu'il ne peut y avoir aucune raison de prétendre que l'ouvrage ait été d'un autre Damophon, ni sur-tout d'un statuaire de l'antique école.

Aux observations précédentes il faut ajouter que Mégalopolis fut détruite par Cléoménès, roi de Sparte, fils de Léonidas, lequel succéda à son père dans la 137e olympiade, ou l'an 230 avant Jésus-Christ (1). Cléoménès mit le feu à la ville, et en rasa les murailles. Cependant peu de temps après, les Mégalopolitains, qui s'étaient réfugiés en Messénie (2), rentrèrent dans leur pays, sous la conduite de Philopœmen, et rebâtirent leur ville. C'est sans doute à raison de cette reconstruction, qui dut avoir lieu dans la 143e olympiade (208 ans avant Jésus-Christ), que Pausanias a jugé Mégalopolis la plus nouvelle des villes de la Grèce (3), à la réserve de celles qui, depuis la bataille d'Actium, furent peuplées de nouveaux habitants. Mais il y a lieu de croire que les temples de Mégalopolis furent exceptés de la destruction par Cléoménès. Dans le cas contraire, les ouvrages attribués à Damophon, seraient postérieurs à l'an 208 avant Jésus-Christ, et cet artiste n'en serait que plus moderne.

Toutes les apparences tendent à fixer l'époque de Damophon de Messène, depuis la 110e jusqu'à la 130e olympiade, c'est-à-dire vers le milieu du troisième siècle avant notre ère.

C'est par conséquent dans le cours de cette période qu'il est permis de placer le travail de la restauration du Jupiter Olympien de Phidias par Damophon de Messène.

Pausanias nous apprend que les compartiments d'ivoire de ce colosse s'étant désunis avec le temps (4), Damophon les rétablit avec la plus parfaite exactitude dans leurs joints (5).

Cet accident fut-il une suite naturelle du genre même de l'ouvrage? On pourrait le croire, si cette sorte de marqueterie n'était assujétie (comme on le verra dans la Partie VI, paragr. V) qu'avec un gluten qui, venant à se retirer par l'effet de la chaleur, ou d'une succession de température humide et sèche, devait laisser à la fin, sans liaison, les joints des compartiments. Cependant il est difficile de comprendre comment cet effet serait arrivé au Jupiter Olympien, avec les soins continuels qu'on devait prendre de son entretien. Les descendants de Phidias avaient été perpétués dans la charge de conservateurs de ce monument, sous le nom de Φαιδρύνται (6). L'huile qu'on versait dans le petit bassin de marbre noir, pratiqué autour du soubassement de la statue, avait pour objet particulier de remédier à l'humidité du local et à son action sur l'ivoire. Ne peut-on pas

(1) Can. Chron. des Rois de Sparte. *M. Larcher.* — (2) Pausan., lib. VIII, cap. 27. — (3) Pausan., *ibid.* — (4) Pausan., lib. IV, cap. 31. — (5) Au lieu de lire ἐν Ὀλυμπιάδι, ἐςηκότος...... Amasée propose ἐν Ὀλυμπίᾳ διεςηκότος ἤδη τοῦ ἐλέφαντος...... — (6) Pausan., lib. V, cap. 14.

présumer qu'il y eut un temps où ces soins ayant été interrompus, le mal se développa, et fit des progrès qui exigèrent une restauration sérieuse?

Je trouve dans l'histoire de l'Elide, une circonstance qui se prête à cette conjecture, et qui rendrait compte aussi du choix qu'on aurait fait de Damophon de Messène pour cette restauration.

[1] C'est peu de temps après la guerre contre les Gaulois (ou Galates), et ainsi postérieurement à la 125e olympiade [2], qu'éclata parmi les Éléens une guerre civile, résultat des divisions que Philippe, fils d'Amyntas, avait eu l'art de semer dans toutes les villes de la Grèce. Le parti lacédémonien allait avoir le dessus, lorsque les Messéniens, ennemis toujours constants de Sparte, depuis leur rétablissement, se rendirent maîtres d'Elis, moitié par ruse, moitié par force, en chassèrent la faction lacédémonienne, et redonnèrent le pouvoir au parti contraire.

Nous ne saurions dire combien de temps dura cet état de guerre et de factions dans l'Élide; mais il se pourrait qu'à cette époque, l'anarchie et le désordre qui accompagnent les dissensions intestines eussent interverti les réglements de police intérieure des temples, et que l'entretien du Jupiter Olympien eût souffert de cette négligence.

Peut-être aussi la prépondérance qu'acquirent alors les Messéniens sur les affaires intérieures de l'Élide, fut-elle cause du choix qu'on fit d'un artiste messénien pour restaurer l'ouvrage de Phidias.

Cette restauration aurait eu lieu vers la 125e olympiade, un siècle et demi après Phidias, et non pas un petit nombre d'années après la confection du monument, comme l'ont avancé quelques critiques. L'ouvrage de la remise ensemble des parties désunies du colosse, paraît avoir été une entreprise aussi délicate que difficile; car les Éléens décernèrent, pour sa réussite, des honneurs à Damophon, καὶ οἱ δεδομέναι τιμαὶ παρὰ Ἠλείων εἰσίν [3].

Damophon de Messène paraît donc avoir fleuri dans une période où l'art de la toreutique et de la statuaire en ivoire avait commencé à déchoir, où la statuaire en bronze s'était emparée de l'ambition des princes, et où la sculpture en marbre avait acquis sous le ciseau de Praxitèle un charme qui devait procurer à ses ouvrages une vogue particulière. Aussi Damophon semble-t-il s'être partagé entre le travail du bois, qui appartient au genre de la statuaire en ivoire, et celui du marbre. Déja l'on a cité plusieurs statues célèbres de lui en bois et en marbre; et le paragraphe suivant nous fera voir un très-grand ouvrage qui, selon toutes les probabilités, doit lui être attribué, et dans lequel le travail du marbre et celui du bois étaient encore associés.

Quant au monument d'Acacesium, dont je vais parler ici, il était tout de marbre, et quoiqu'il puisse paraître étranger au sujet principal de cette histoire, on verra qu'il fait trop essentiellement partie du genre de monuments que j'ai pris à tâche d'illustrer, pour que j'aie dû, à raison de la différence de matière, en négliger la description. Il appartient incontestablement à la classe de ces grandes compositions, que j'ai appelées *trônes,* compositions peu aperçues jusqu'ici parmi les conceptions de l'art antique, et à la restitution desquelles j'ai consacré quelques-unes de ces recherches. Ce monument a de plus l'avantage d'être décrit par Pausanias avec une exactitude et une clarté qui ne sont pas habituelles à cet écrivain : en sorte que son ensemble peut répandre quelque

(1) Pausan., lib. IV, cap. 28. — (2) *Idem*, lib. X, cap. 23, *à la fin.* — (3) *Idem*, lib. IV, cap. 31.

lumière sur celui d'autres ouvrages semblables qui, par la nature défectueuse de leurs descriptions, ont jusqu'à présent échappé à l'œil de l'artiste ou du critique. C'est pourquoi je me suis permis de reproduire en dessin l'indication approximative du trône de Déméter et Despoina à Acacesium (*voy.* Pl. XXI).

Le temple où l'on voyait ce remarquable ouvrage (1), était du nombre de ceux qui, ayant un péribole sacré (τὸν ἱερὸν περίβολον), appartenaient à la classe des grands temples. Lorsqu'on était entré dans l'*area*, on trouvait sur la droite un portique (ϛοά), lequel offrait divers sujets sculptés en bas-relief sur marbre blanc, ἐν τῷ τοίχῳ λίθου λευκοῦ τύποι πεποιημένοι. Ce portique, où s'arrêtaient ceux qui allaient au temple, ἰόντων ἐπὶ τὸν ναὸν, nous arrêtera aussi un instant, pour nous donner lieu d'observer que les traducteurs de Pausanias, ayant mal entendu le mot τύπος, n'ont pas saisi le sens du passage, ni l'objet de l'énumération qu'il contient. Tous ont appliqué cette énumération à des statues, ou à des piédestaux; et M. Goldaghen lui-même, à des niches.

Il ne s'agit de rien de semblable. Le mot τύπος signifiant bas-relief, ce qui a été bien prouvé (2), voici, avec un très-léger changement, comment je lis le passage de Pausanias.

Cet écrivain a dit que sur le mur du portique il y avait des bas-reliefs en marbre blanc, τύποι πεποιημένοι. Et il continue, καὶ τῷ μέν εἰσιν εἰργασμέναι Μοῖραι, καὶ, etc. Je pense qu'au lieu de τῷ μὲν, il faut lire πρώτῳ μέν. Sur le premier bas-relief sont représentés *les Parques, et Jupiter, conducteur des Parques*, Δευτέρῳ δὲ Ἡρακλῆς, etc.; le mot δευτέρῳ donne la raison de la correction que je propose. Sur le second bas-relief est *Hercule enlevant le trépied d'Apollon......* Ici est une parenthèse, à la suite de laquelle l'écrivain revient à son sujet, c'est-à-dire au portique déja cité. Ἐν δὲ τῇ ϛοᾷ. *Dans ce portique, et entre les bas-reliefs dont j'ai parlé*, μεταξὺ τῶν τύπων τῶν κατειλεγμένων, *est une tablette où sont décrites les cérémonies des mystères.* Νύμφαι δέ εἰσι καὶ Πᾶνες ἐπὶ τῶν τύπων. Sylburge a déja remarqué qu'il fallait lire ici ἐπὶ τῷ τρίτῳ τῶν τύπων. Sur le troisieme bas-relief sont figurés *des Nymphes et des Ægipans*. La correction de Sylburge est bien motivée, comme on voit, par les mots ἐπὶ τῷ τετάρτῳ, qui suivent immédiatement. Ce quatrième bas-relief représentait *Polybe, fils de Lycortas, avec une inscription honorable pour lui.* Devant le temple (πρὸ δὲ τοῦ ναοῦ) il y avait l'autel de Cérès, celui de Despoina, et au milieu, celui de la Mère des Dieux.

De-là Pausanias passe au monument de Déméter et Despoina, placé dans l'intérieur du Naos, quoiqu'il n'en avertisse pas expressément le lecteur, selon son usage; mais la suite ne laissera aucun doute à cet égard.

Le monument (3) consistait dans un groupe colossal des deux déesses, dont nous ignorons toutefois la proportion, malgré le point de comparaison que l'écrivain lui a donné. La dimension de chaque figure était à-peu-près la même que celle de la Mère des Dieux dans le Métroum d'Athènes, ouvrage dont il a été parlé déja à l'article des *trônes* (Paragraphe Ier), et dont on trouvait une imitation à Phasis. Il résulte au reste de ce parallèle, que la Cybèle d'Athènes et celle de Phasis n'étaient pas d'une hauteur aussi considérable que certains autres colosses. En effet, le marbre dont était formé le trône d'Acacesium ne permit pas ces dimensions extraordinaires, qui n'étaient qu'un jeu pour la statuaire en bois et en ivoire. Ici sur-tout que le groupe était d'un seul bloc de marbre, il est difficile de supposer qu'il ait eu plus de 15 à 20 pieds de haut.

(1) Paus., lib. VIII, c. 37. — (2) *Visconti.* Mus. Pio Clement, tom. IV, p. 75. — (3) Paus., lib. VIII, c. 37.

C'était au reste un morceau des plus remarquables, et l'on prétendait qu'il avait été découvert en fouillant le terrain même du péribole du temple. Damophon, auteur de l'ouvrage, s'était étudié à trouver dans ce bloc la composition des deux déesses assises, la forme du trône commun où elles siégeaient, et jusqu'au marchepied. Il n'y avait aucune partie rapportée ni dans les draperies, ni dans les détails du trône, soit par crampons, soit au mastic (1).

Déméter était placée à droite du groupe; elle portait d'une main un flambeau, et elle reposait sa main gauche sur Despoina. Celle-ci, de la gauche, tenait son sceptre, et de la main droite, la ciste qui reposait sur ses genoux (*voy.* Pl. XXI).

De chaque côté du trône, et en avant de chaque déesse, était une figure de ronde-bosse; ce que prouvent les mots τοῦ θρόνου δὲ ἑκατέρωθεν et πρὸς δὲ τῆς Δεσποίνης. Ces figures ne peuvent pas être supposées en bas-reliefs, sur les montants du trône : elles étaient donc des statues formant un ensemble avec le reste de la composition. Du côté de Déméter, c'était Diane coiffée d'une peau de faon, le carquois sur l'épaule, tenant d'une main une lampe, de l'autre deux serpents; un chien de chasse était à côté d'elle. En avant de Despoina était la figure d'Anytus sous la forme d'un homme armé. On disait qu'il avait été un des Titans, et le nourricier de la déesse.

Il me paraît que la composition qui vient d'être décrite, se peint si facilement dans l'imagination, qu'il n'y a guère à hésiter sur les points principaux de cet ensemble. Mais voici ce qui contribue encore à en déterminer les rapports.

Sous les statues des déesses, continue Pausanias (car ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων ne peut se rapporter qu'à elles), étaient sculptés des Curètes, et il y avait de plus des Corybantes sur le soubassement. Κορύβαντας ἀπειργασμένους ἐπὶ τοῦ βάθρου. La description, comme l'on voit, indique deux sortes de sujets, et elle leur assigne à chacun une place. Je ne saurais croire que l'on doive confondre en une seule, ces deux indications, sous prétexte que les figures placées en bas-relief autour du soubassement, auraient été aussi effectivement au-dessous des déesses. On doit penser, dès que rien ne s'y oppose, qu'il y a eu, de la part de l'écrivain, quelque raison pour dire de deux manières, ce qu'il eût été naturel d'exprimer d'une seule. Sur-tout s'il y a lieu de placer les Curètes positivement au-dessous des statues des déesses, sans les sculpter sur le soubassement, et si cet arrangement, conforme au texte de la description, peut faire un bon effet dans la composition, je ne vois pas pourquoi se permettre cette infidélité. D'après cela, je suppose que le groupe du trône était porté par un premier socle, au bas duquel étaient les statues de Diane et d'Anytus. Sur la face antérieure de ce socle, et par conséquent immédiatement au-dessous des statues des déesses, aurait régné le bas-relief représentant les Curètes. A l'égard des

(1) αὐτὰ δὲ τὰ ἀγάλματα, Δέσποινα καὶ ἡ Δημήτηρ τε καὶ ὁ θρόνος ἐν ᾧ καθέζονται, καὶ τὸ ὑπόθημα τὸ ὑπὸ τοῖς ποσίν ἐστιν ἑνὸς ὁμοίως λίθου· καὶ οὔτε τῶν ἐπὶ τῇ ἐσθῆτι, οὔτε ὁπόσα εἴργασται περὶ τὸν θρόνον, οὐδέν ἐστιν ἕτερον λίθου προσεχὲς σιδήρῳ καὶ κόλλῃ. ἀλλὰ τὰ παντα ἐστιν εἷς λίθος...... τῶν δε ἀγαλμάτων ἐστιν ἑκατέρου μέγεθος κατὰ τὸ Ἀθήνησιν ἄγαλμα μάλιστα τῆς μητρός. Δαμοφῶντος δε καὶ ταῦτα ἔργα. Ἡ μὲν οὖν Δημήτηρ δᾷδα ἐν δεξιᾷ φέρει, τὴν δὲ ἑτέραν χεῖρα ἐπιβέβληκεν ἐπὶ τὴν Δέσποιναν. Ἡ δὲ Δεσποινα σκῆπτρόν τε καὶ καλουμένην κίστην ἐπι τοῖς γόνασιν ἔχει. τῇ δὲ ἔχεται τῇ δεξιᾷ κίστης. Τοῦ θρόνου δὲ ἑκατέρωθεν Ἄρθεμις μὲν παρὰ τὴν Δήμητρα ἕστηκεν ἀμπεχομένη δέρμα ἐλάφου, και ἐπὶ τῶν ὤμων φάρετραν ἔχουσα· ἐν δε ταῖς χερσὶ, τῇ μὲν λαμπάδα ἔχει, τῇ δε δράκοντας δύο παρὰ δε τὴν Ἄρτεμιν κατακειται κύων οἷαι θηρεύειν εἰσὶν ἐπιτήδειοι· Πρὸς δὲ τῆς Δεσποίνης τῷ ἀγάλματι ἕστηκεν Ἄνυτος σχῆμα ὡπλισμένου παρεχόμενος...... τὰ δὲ ἐς Κούρητας (οὗτοι γὰρ ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων πεποίηνται) καὶ τὰ ἐς Κορύβαντας ἀπειργασμένους ἐπὶ τοῦ βάθρου...... τὰ ἐς τούτους παρίημι ἐπιστάμενος.. .. Paus, lib. VIII, cap. 37.

Corybantes, ils étaient sculptés autour du soubassement général du monument (*voyez* Pl. XXI). Et qui nous dira que le beau bas-relief antique du *Museo Pio Clem.* (tom. IV, Pl. IX) n'est pas une répétition de celui que Pausanias indique ici, ou n'est pas le même?

Si le lecteur admet l'ensemble des masses et des détails dont les rapports paraissent résulter très-naturellement du texte de Pausanias, et s'il veut prendre la peine d'en imaginer la combinaison, à l'aide des modèles de l'antiquité, plutôt que par l'esquisse ci-jointe, il conviendra, je pense, que le trône d'Acacesium devait former une grande et belle composition, d'un effet pyramidal, et d'un genre imposant.

On serait tenté de croire qu'autrefois aussi elle s'était fait remarquer sous quelqu'un de ces rapports. Une particularité décrite par Pausanias peut le donner à entendre. Lorsqu'on sortait du temple, on trouvait à main droite, ou incrusté ou fixé dans le mur, un miroir dont la disposition était telle, que le spectateur ne s'y apercevait pas d'abord lui-même, ou ne s'y voyait que confusément; mais il était frappé de la représentation entière des statues qui s'y réfléchissaient, avec tous les accessoires et tous les details du trône.

Je suis loin de me flatter que le dessin ou le projet de restitution que j'ai hasardé, fasse, à l'égard du lecteur, l'effet de ce miroir. Il me suffirait que cette légère image fût jugée vraisemblable dans les points principaux de son ensemble, et assez exacte pour autoriser à en tirer des conséquences, à l'égard d'autres monuments, dont les descriptions sont ou moins complètes, ou plus incohérentes.

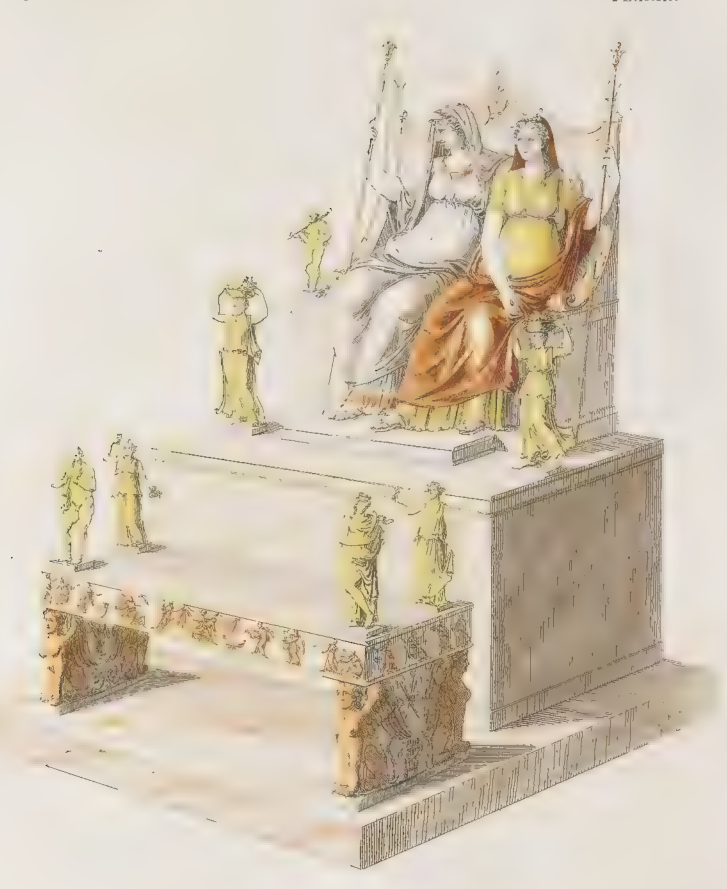
PARAGRAPHE VI.

Du trône des grandes déesses à Mégalopolis par Damophon de Messène.

Au paragraphe premier de cette section, j'ai présenté en esquisses les restitutions de plusieurs trônes ou monuments placés dans l'intérieur des temples, et auxquels il n'avait manqué, pour être reconnus, que de se trouver rapprochés dans une catégorie commune, et d'être mieux décrits. On a déja remarqué que les descriptions de Pausanias manquent presque toujours de méthode. Ce n'est jamais le coup-d'œil d'un artiste, ni le langage d'un homme exercé à rassembler par le discours les parties d'un tout. Il n'y a chez lui ni liaison, ni transition, ni point d'arrêt. On passe du péribole d'un temple au sanctuaire, sans être instruit du changement de lieu. L'ouvrage le plus composé, il le décrit quelquefois de façon à faire croire que toutes ses parties sont sans connexion entre elles. Aussi est-il arrivé, comme j'en donne dans cet ouvrage plus d'une preuve, que les traducteurs et les commentateurs ont passé sur de belles et grandes compositions, sans s'en être aperçus, sans en avoir ni conçu, ni fait revivre l'idée.

Pour donner un exemple de ce que j'avance, je veux placer ici sous les yeux du lecteur, la traduction de l'article de Pausanias, qui regarde le trône des grandes déesses à Mégalopolis.

« A l'entrée du temple (de Cérès et Proserpine) sont des statues de Diane, d'Hygiée,



THRONE DES GRANDES DÉESSES A MEGALOPOLIS,
restitué d'après la description de Pausanias. L. 8 c. 31

« d'Esculape. Pour ce qui est des grandes déesses, Cérès est toute de marbre, Proserpine « n'a de marbre que la tête, les mains et les pieds; tout le reste, c'est-à-dire la draperie, « est en bois. Ces deux dernières statues ont près de 15 pieds de haut. Devant elles on « voit deux autres statues beaucoup plus petites. Ce sont de jeunes filles vêtues de « longues tuniques, qui portent des corbeilles de fleurs sur leurs têtes : on croit que « le statuaire Damophon a voulu représenter là ses filles. Ceux qui les prennent pour « des divinités, disent que ce sont Minerve et Diane qui cueillaient des fleurs en la « compagnie de Proserpine. A côté de Cérès est un petit Hercule de la hauteur d'une « coudée...... Vous y voyez aussi deux Heures; et, d'un côté, le dieu Pan jouant de la « flûte, de l'autre, Apollon qui tient une lyre. Une inscription porte qu'ils sont l'un et « l'autre au nombre des principaux dieux. Vous verrez encore des nymphes sur une « table. Naïs porte le petit Jupiter entre ses bras. Anthracia, autre nymphe d'Arcadie, « tient un flambeau. La nymphe Hagno porte, d'une main, une *Idria,* et une fiole « de l'autre. Archiroé et Myrtoessa ont aussi chacune un vase dont elles versent de « l'eau (1). »

J'ai emprunté (sauf quelques changements de peu d'importance) cette traduction à l'abbé Gedoyn, qui l'avait à-peu-près calquée sur celle d'Amasée. Le texte grec, rapporté en note, prouve qu'elle est assez fidèle. Elle l'est trop sans doute, puisque ces deux traducteurs ont omis de remarquer et de réparer une lacune sensible dans le texte; je veux dire aux mots Κεῖται δὲ ἔμπροσθεν. Il est visible en effet que le mot τραπέζα a été oublié par les copistes. M. Goldhagen a déja fait observer que cette restitution, commandée par le sens de la description, l'est encore par les mots qui suivent : ἐπειργασμέναι δὲ ἐπ' αὐτῇ. Je proposerai aussi mon sentiment sur une autre omission de ce texte. Mais à cela ne tient point le défaut de liaison que je prétends faire remarquer dans la description, soit originale, soit traduite, de Pausanias.

Je demande si, en lisant ce passage, le lecteur a pu concevoir d'autre idée que celle d'une énumération de figures et d'objets, placés de côté et d'autre, dans les différentes parties d'un temple. Est-il possible d'y voir autre chose que des sujets détachés et sans liaison entre eux? Peut-on imaginer que ces détails doivent être ceux d'un tout, sont les parties d'une grande et belle composition qui orna, comme celle du paragraphe précédent, l'intérieur d'un temple, et, comme elle, doit porter le nom de *trône,* dans le sens plus général que l'on a déja affecté à ce mot?

Essayons de le prouver, en parcourant de nouveau la description qu'on vient de lire, et en lui rendant tout ce qui lui manque de liaison, pour reproduire l'intégrité de l'image que l'analyse a détruite.

(1) .... περίβολον θεῶν ἱερὸν τῶν μεγάλων ...... ἐπειργασμένοι δὲ ἐπὶ τύπων πρὸ τῆς ἐσόδου, τῇ μὲν Ἄρτεμις, τῇ δὲ Ἀσκληπιός ἐστι καὶ Ὑγεία. Θεαὶ δὲ αἱ μεγάλαι Δημήτηρ μὲν λίθου διὰ πάσης, ἡ δὲ Σώτειρα τὰ ἐσθῆτος ἐχόμενα ξύλου πεποίηται· μέγεθος δὲ ἑκατέρας, πέντε που καὶ δέκα εἰσὶ πόδες τα ἀγάλματα. Καὶ πρὸ αὐτῶν, κόρας ἐποίησεν οὐ μεγάλας, εν χιτῶσί τε καθήκουσιν ἐς σφυρὰ, καὶ ἀνθῶν ἀνάπλεων ἑκατέρα τάλαρον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ φέρει· Εἶναι δὲ θυγατέρες τοῦ Δαμοφῶντος λέγονται· Τοις δὲ ἐπανάγουσιν ἐς το θειότερον, δοκεῖ σφᾶς Ἀθηνᾶν τε ειναι καὶ Ἄρτεμιν τὰ ἄνθη μετὰ τῆς Περσεφόνης συλλεγούσας. Ἔστι δὲ και Ἡρακλῆς παρὰ τῇ Δήμητρι μέγεθος μάλιστα πῆχυν . .. Κεῖται δὲ ἔμπροσθεν Ἐπειργασμέναι δὲ ἐπ' αυτῇ δύο δέ εισιν Ὧραι, καὶ ἔχων Παν σύριγγα, και Ἀπόλλων κιθαρίζων. Ἔστι δε καὶ ἐπίγραμμα..... Πεποίηνται δὲ ἐπι τραπέζῃ και Νύμφαι. Ναΐς μεν Δία φέρουσά ἐστι νήπιον παῖδα, Ἀνθρακία δε νύμφη τῶν Ἀρκαδίκων, καὶ αὕτη, δᾷδα ἔχουσά ἐστιν. Ἁγνὼ δὲ..... Ἀρχιρόης δε καὶ Μυρτωέσσης .... Pausan., lib. VIII, cap. 31.

D'abord il paraît certain que le temple des grandes déesses à Mégalopolis doit être mis au rang des grands temples. Il avait un péribole, ou une enceinte sacrée, περίβολον ἱερόν, au milieu de laquelle était le *Naos,* ou le temple proprement dit. C'est certainement au Naos, et non au péribole, que doit se rapporter le mot ἔσοδος qui suit, ἐπειργασμένοι πρὸ τῆς ἐσόδου. Que voyait-on dans cette partie appelée *esodos,* c'est-à-dire à l'entrée du Naos. Les traducteurs n'ont pu le faire entendre, faute d'avoir compris les mots ἐπὶ τύπων, qui signifient *en bas-relief.* On voyait donc, d'un côté de la porte, Diane, et de l'autre, Esculape et Hygiée, sculptés en bas-relief sur le mur même de la Cella.

Pausanias aurait dû sans doute, en cet endroit, avertir son lecteur qu'il passe à un autre objet, et qu'il entre dans le *Naos.* Mais qui connaît sa manière de décrire les monuments, sait combien ces défauts de transition lui sont familiers. C'est par la nature des objets qu'il faut juger de la place qu'ils occupaient. Or, ici nulle difficulté. Puisqu'il s'agit des deux statues colossales des grandes déesses, on ne saurait admettre qu'elles aient été placées sous le péristyle et en dehors, lorsque sur-tout il n'est fait mention d'aucun autre groupe semblable dans l'intérieur du temple.

Je me suis servi du mot *groupe,* pour désigner ces figures, et indiquer leur réunion sur un trône (le sujet en lui-même, et l'exemple du monument décrit dans le paragraphe précédent y autorise). Elles étaient d'une dimension colossale, et avaient à-peu-près 15 pieds de haut. Cérès était toute de marbre; pour Proserpine, elle n'avait en marbre que la tête, les bras et les pieds; le reste de la figure était drapé et fait en bois. Après les mots τὰ ἀγαλματα, je soupçonne qu'il y a deux mots oubliés, et que l'un de ces mots devait être le nom de l'artiste, auteur du monument. Si cet artiste fut Damophon, comme la suite va nous donner lieu de le présumer, il faudra lire, après ἀγάλματα, (Δαμοφῶντος ἔργα). C'est bien certainement ce qu'indique le verbe ἐποίησεν qui suit, et qui se trouve sans régime, καὶ πρὸ αὐτῶν κόρας ἐποίησεν......

Dans tous les cas, il résulte de cette phrase, que la description qui continue, s'applique à des objets évidemment liés aux précédents. πρὸ αὐτῶν, *en avant des grandes déesses,* ne saurait vouloir dire que deux figures, sans connexion de sujet ou de composition, auraient trouvé place en avant des deux colosses, de façon à en cacher plus ou moins l'aspect. Que sont d'ailleurs ces figures? Elles représentaient deux jeunes filles vêtues d'une tunique courte, qui ne leur descendait que jusqu'à la cheville, et portant chacune sur leur tête une corbeille de fleurs. Or, qui ne voit que ce sont là précisément des personnages en rapport avec les mystères des grandes déesses, et qui dès-lors faisaient partie de cette composition? Aussi les initiés y reconnaissaient-ils Minerve et Diane, lesquelles étaient en la compagnie de Proserpine, et cueillaient avec elle des fleurs, lors de son enlèvement.

Quant à l'opinion vulgaire, que ces deux figures étaient les filles du statuaire Damophon, il me semble qu'on en peut conclure deux choses: l'une, que les filles de Damophon avaient servi de modèle, soit aux statues, soit seulement à leurs têtes; l'autre, que l'ouvrage était certainement de Damophon. Effectivement on ne conçoit pas comment, si cette composition n'eût pas eu ce statuaire pour auteur, une telle opinion aurait pu se former et se perpétuer. Dans plus d'un monument du genre de ceux que nous décrivons, il s'était accrédité de semblables traditions sur certaines figures accessoires. A Amyclée, on disait que Bathyclès avait sculpté au haut du trône ses compagnons de travail. On montrait, sur le trône de Jupiter à Olympie, une figure qu'on prenait pour celle du

favori de Phidias. Deux personnages du trône d'Esculape à Argos passaient pour être les portraits des auteurs mêmes de l'ouvrage, Xénophile et Straton. Que penser de ces opinions? Rien autre chose sinon que de tout temps les artistes ont pu donner leur propre ressemblance, ou celle des leurs, à des figures qui n'en étaient pas moins destinées à représenter des sujets fort différents. Ainsi les peintures de Raphael sont remplies de personnages auxquels il se plut à appliquer les portraits de ses amis ou de ses élèves.

Je reviens à la description. A côté de Cérès, παρὰ τῇ Δήμητρι, était un petit Hercule d'une coudée de hauteur. La place de cette petite figure n'est pas aussi facile à déterminer que celle des deux précédentes, qui sans aucun doute venaient en avant des deux colosses, sur la partie antérieure du soubassement (*voy.* Pl. XXII). L'emplacement que je lui ai donné cessera de paraître extraordinaire, si on pense que, vu sa petitesse, la figure était certainement un hors-d'œuvre dans cette composition. Toutefois les mots de Pausanias prouvent qu'elle faisait partie de son ensemble, et n'était pas un objet détaché.

Je dirai la même chose de celui qui vient après dans la description. Je veux parler de la table dont il est hors de doute que le nom (τραπέζα) a été omis à la suite des mots Κεῖται δὲ ἔμπροσθεν. Cette table était donc placée en avant, ἔμπροσθεν. Ainsi voilà le rapport établi. En avant de quoi? Dira-t-on que c'est du petit Hercule, parce que la notion de la table vient immédiatement après? Mais le petit Hercule était παρὰ τῇ Δήμητρι, *juxtà Cererem,* tout près de Cérès, et non pas en avant. L'on a vu que la position en avant des grandes déesses, πρὸ αὐτῶν, fut celle des deux jeunes filles portant des corbeilles. D'ailleurs, il est naturel que l'objet de la table dont il s'agit, ait été, comme celui des autels et des trépieds placés devant les simulacres, de recevoir les offrandes, les vases, les corbeilles, et tout ce qui se rapportait à la célébration des mystères (*voy.* Paragr. IX). Il faut donc admettre que la *trapèze* était située en avant du groupe et du trône des déesses au bas de leur soubassement; et qu'étant ornée de figures et de bas-reliefs relatifs sans aucun doute aux mystères, elle faisait partie de tout l'ensemble de cette décoration, ce qu'indique le fil, à la vérité fort léger, qui, dans la description de Pausanias, peut servir à en retrouver les éléments (*voy.* Pl. XXII).

Quant aux figures qui ornaient cette table, on pourrait conjecturer qu'elles étaient de deux genres, même d'après le texte de la description; c'est moins au reste des mots de l'auteur, que de la division introduite dans sa phrase, et aussi du genre des personnages, qu'il serait permis de conclure cette diversité. En effet, Pan jouant de la flûte, Apollon avec sa lyre, et les deux Heures, semblent pouvoir former le sujet de quatre petites statues isolées et placées sur la table, lorsque le reste des figures décrites indiquerait nécessairement, par la nature du sujet, un motif de composition qui n'a dû et pu être que de bas-relief. Ce sujet est l'éducation de Jupiter par les nymphes. Une d'elles tient le dieu enfant, une autre porte un flambeau, d'autres, des vases pleins d'eau. De pareils sujets sont fréquents dans les bas-reliefs antiques.

Je crois qu'on est suffisamment autorisé par tous ces rapprochements, par la connexion évidente qui existe entre tous les objets décrits, par l'analogie même de cette description avec celle du trône d'Acacesium, de tirer la conséquence que toutes les parties qu'on vient de parcourir, étaient celles d'une grande composition, formant un groupe, selon le langage actuel de l'art, et qu'on doit comprendre sous la dénomination générale de *trône.*

La restitution que j'en ai hasardée (*voy.* Pl. XXII), a eu pour but, d'une part, de remettre ensemble ce que la description avait désuni, et, d'autre part, de montrer combien il est facile qu'une description mal faite ne donne aucune idée de ce qu'elle devrait représenter. En admettant que l'esquisse ci-jointe aurait quelque vraisemblance, rien ne sera plus facile que de faire sur elle l'épreuve du défaut que je reproche à Pausanias. Il ne s'agira que d'en parcourir les parties, sans leur donner les liaisons que le discours sait placer entre les objets dont il doit indiquer la connexion. Au lieu d'un grand tout, on aura cinq ou six morceaux détachés.

Je vais me permettre, sur le vu de cette esquisse, la méthode inverse de celle de Pausanias.

« Au fond du temple de Mégalopolis, s'élève sur un piédestal carré et de 10 pieds de « haut, le trône des grandes déesses. Un siége commun les réunit. La proportion de « chaque figure est de 15 pieds. Cérès est toute de marbre. Quant à Proserpine, elle n'a « de cette matière que la tête, les bras et les pieds ; le reste du corps est drapé et en « bois doré. Un petit Hercule d'une coudée occupe, à côté de Cérès, l'extrémité du trône « où siége la déesse. En avant de chacun des deux colosses, et sur le piédestal qui les « supporte, on voit, à droite et à gauche, la statue beaucoup plus petite d'une jeune « fille en tunique courte. Chacune porte sur la tête une corbeille de fleurs. Le devant « de la masse qu'on vient de décrire, est occupé par une grande et belle table, ornée de « bas-reliefs, et sur laquelle s'élèvent les statues en petit de deux Heures, de Pan et « d'Apollon. Le bas-relief qui règne autour, a pour sujet l'éducation de Jupiter, etc. etc. »

Cette description est la même que la précédente. Mais tout lecteur y saisira à-la-fois, et l'idée d'un tout, et celle de ses parties.

PARAGRAPHE VII.

Du trône et de la statue d'or et ivoire d'Esculape à Épidaure, par Thrasymède.

L'époque de Damophon de Messène nous a été indiquée sur-tout par celle de la ville de Mégalopolis, où l'on voyait plusieurs de ses ouvrages. La même indication doit nous conduire à rapporter au même temps le trône de Jupiter, fait dans la ville qu'on vient de nommer, et dont on peut voir une légère idée n° 1 de la Planche XIX. Cet ouvrage était de Céphissodote et de Xénophon, qui y travaillèrent conjointement. Céphissodote, étant placé par Pline (1) dans la 120e olympiade, cette particularité confirme l'opinion que nous énonçons sur le temps où vécut Xénophon, et sur celui vers lequel il faut croire que fut exécutée la statue, probablement en or et ivoire, ou du moins acrolythe, de la Fortune à Thèbes.

(1) Pline a cité, pour la 102e olympiade, un autre artiste du même nom ; car il est difficile de prendre ici en grande considération la variété d'orthographe du *t* à l'*r*. Et il nous apprend que Praxitèle eut pour héritier de sa fortune et de son talent, un fils nommé Cephissodore ou Céphissodote Praxitèle est placé par lui dans la 104e olympiade. Il paraît donc constant que le fils de Praxitèle ne peut être de la 102e olympiade ; que l'epoque de la 120e lui convient, et que celui qui travailla avec Xénophon, doit être le même.



ESCULAPE A EPIDAURE EN OR ET IVOIRE PAR THRASYMEDE

Restitué d'après la description de Pausanias (Liv 2 Ch 27.)

Cette figure tenait entre ses bras le dieu Plutus enfant (1). La même idée allégorique avait été employée par Céphissodote, dans sa statue de la Paix à Athènes ; et elle y convenait aussi bien : car si la Fortune est mère de l'Opulence, celle-ci n'est pas moins l'enfant de la Paix. Il me semble qu'on peut très-bien se représenter l'une de ces deux statues, et sur-tout la dernière, sous la forme de celle qu'on voyait jadis à la villa Albani, et qui est gravée n° 54 des *Monumenti inediti* de Winckelmann. L'explication qu'en a donnée ce savant antiquaire, qui prétend y voir la nymphe Ino, ou Leucothoé, tenant Bacchus enfant, vient de si loin, et repose sur de si faibles aperçus, qu'on peut se dispenser de la combattre. Le vase que semblent tenir et la main de l'enfant et celle de la femme, est la seule indication qui puisse désigner Bacchus. Je laisse à penser toutefois par combien de moyens il serait facile d'expliquer un vase en rapport avec le petit dieu Plutus, la Fortune, ou la Paix. La figure qui tient l'enfant a les oreilles percées, ce qui montre qu'elle eut des pendants d'oreille, petite circonstance qui contribue encore à faire présumer un goût de parure et de richesse fort analogue au sujet, et peut-être encore avec l'original dont cette statue, dans l'hypothèse que je me contente de faire pressentir, aurait été la copie.

Je fonde la conjecture que la Fortune de Xénophon à Thèbes fut d'or et d'ivoire, ou d'or et de marbre, sur ce que l'artiste, qui avait fait cet ouvrage en société avec Callistonicus de Thèbes, n'en avait exécuté que la tête et les bras.

Peu de genres effectivement comportèrent à un plus haut degré cette division du travail qui permet à deux artistes de mettre la main à une même statue. La chose se conçoit mieux, et fut sans doute plus fréquente dans les monuments composés de plusieurs figures, n'importe en quelle matière, comme fut le trône de Jupiter à Mégalopolis : je dois ajouter à ce que j'en ai dit, que cette association d'artistes est encore une raison de croire que ce trône formait un ensemble, un groupe, ainsi qu'on l'a représenté (Pl. XIX, fig. 1) ; sinon Pausanias, au lieu de citer Xénophon et Céphissodote, comme collaborateurs d'un même monument, les eût nommés particulièrement chacun pour leur ouvrage.

Pline a fait mention (2) d'un assez bon nombre d'artistes qui travaillèrent de concert aux mêmes monuments. Mais il paraît que cet usage était plus commun qu'il ne l'a donné à entendre. Nous venons de voir Xénophon travailler en société avec Céphissodote au trône de Mégalopolis, et avec Callistonicus à la Fortune de Thèbes.

Pareille chose eut lieu dans un monument (3), à ce qu'il paraît, des plus distingués de l'antiquité, le trône d'Esculape et d'Hygiée à Argos, s'il faut entendre le passage de Pausanias dans le sens que lui a donné Sylburge (4), c'est-à-dire si le mot Ἀσκληπιείων doit être interprété, comme signifiant les statues, et non les temples d'Esculape. Dans le premier sens, Argos aurait possédé la plus belle statue moderne du dieu de la Médecine. Le monument composé et exécuté conjointement par Xénophile et Straton, était du genre des trônes à composition ou à figures groupées, dont j'ai déja donné beaucoup d'exemples (*voy.* la fig. 6 de la Pl. XIX).

Il représentait Esculape assis, Hygiée était auprès de lui, et debout, à ce qu'il paraît, d'après le mot ἕστηκεν. Un groupe d'Esculape dans le *Museo Pio Clementino* peut en donner

(1) Pausan., lib. IX, cap. 16. — (2) Plin., lib. XXXVI, cap. 5. — (3) Pausan., lib. II, cap. 23. — (4) Approuvé par M. Visconti, tom. II. Mus. Pio Clement. Explic. de la Pl. IIIe.

l'idée (1). Le dieu d'Argos avait un autre accompagnement, qui consistait en deux statues assises, qu'on donnait pour être les auteurs mêmes du monument, Xénophile et Straton. Mais ces dénominations n'étaient-elles pas dues à une tradition vulgaire, et du genre de celle qu'on a rapportée plus haut sur les deux statues qui accompagnaient le trône des grandes déesses à Mégalopolis? Il est douteux que les artistes du trône d'Esculape à Argos y aient ainsi placé en pendant leurs propres statues, comme devant passer pour telles. Plus probablement elles représentaient deux personnages mystiques, dont on ne disait pas le nom à tout le monde, et les sculpteurs avaient simplement fait leur portrait dans les têtes de ces personnages, qui, s'il était permis d'énoncer une conjecture, auraient pu être les deux fils d'Esculape, Machaon et Podalire.

Esculape était-il, comme quelques mythologues l'ont prétendu, un dieu de création nouvelle en Grèce? On serait porté à le conclure, de ce que ses fils prirent part à la guerre de Troie, et de ce qu'Homère ne parle de lui que comme d'un simple mortel. Les opinions peuvent être diverses sur ce point, puisque Pausanias, en rappelant les vers où le poète appelle Machaon fils d'Esculape, Ἀσκληπιοῦ υἱόν, prétend au contraire que c'est comme s'il eût dit fils d'un dieu (2). On peut croire au reste que, dans un système théogonique où toutes les abstractions avaient été corporifiées, la science de guérir ne put manquer d'être adorée de bonne heure, sous le nom et la forme de quelque habile médecin. La médecine eut sans doute des autels, avant que le nom d'Esculape eût été inscrit sur la liste des dieux.

On ne savait rien de bien positif sur sa vie (3), et des traditions fort diverses régnaient sur son origine, chose commune à tous les dieux du Paganisme. Ainsi, il serait difficile de dire pourquoi le chef-lieu du culte d'Esculape était fixé à Épidaure, d'où il avait passé dans les autres villes de la Grèce, et même en des climats éloignés. C'est à Épidaure qu'était le plus célèbre de ses temples, et là aussi devait être, malgré ce qui a été dit plus haut de l'Esculape d'Argos, le simulacre le plus renommé du dieu de la médecine. Peut-être celui d'Argos l'emportait-il sur tous les autres par une composition effectivement plus nombreuse en figures; peut-être fut-ce aussi par le mérite de l'art, ce sur quoi nous ne pouvons asseoir aucune conjecture, puisque nous ne connaissons point d'autre mention ni de Xénophile et Straton, ni de leurs ouvrages.

Trasymède ne nous est également connu que par son Esculape d'Épidaure, et aucune recherche n'a pu nous instruire de l'âge où il vécut, ni de l'époque où il exécuta le trône et le colosse d'or et d'ivoire qui le remplissait.

Je crois devoir appeler colosse la statue que je vais décrire, et dont on peut voir ici une image restituée d'après le texte de Pausanias (*voy.* Pl. XXIII). Si cette statue n'eût pas excédé la dimension de la nature, quel besoin eût eu cet écrivain, pour en indiquer la mesure, d'emprunter le point de parallèle qu'il lui a donné? *Elle avait,* dit-il, *la moitié en grandeur du Jupiter Olympien d'Athènes* (4). Adrien, comme nous le verrons plus bas, avait enfin mis la dernière main à ce vaste temple, commencé par Pisistrate, et plus d'une fois repris et abandonné. Il y avait fait élever un Jupiter d'or et d'ivoire, dont malheureusement nous ignorons la mesure; ce qui rend la comparaison de Pausanias

(1) *Voy.* tom. II, Pl. III. — (2) Pausan., lib. II, cap. 26. — (3) Voyage du jeune Anacharsis, tom. IV, pag. 319 — (4) Pausan., lib. II, cap. 27.

fort peu instructive pour nous. Cependant on doit présumer que, dans un des plus grands temples de l'antiquité, l'orgueil d'Adrien, et son goût porté au colossal, n'auraient pas été satisfaits d'un monument par trop inférieur à ceux qui remplissaient les temples de la Grèce. Cet empereur qui porta la manie de l'art jusqu'à vouloir être artiste, qui bâtit sur ses propres dessins le temple de Rome et de Vénus, et fit mourir, dit-on, l'architecte Apollodore, pour avoir observé que les statues de ses déesses n'auraient pu se lever et se tenir droites sous le plafond de leur temple, aurait-il perdu l'occasion de lutter au moins en grandeur avec le Jupiter d'Olympie? Tout doit faire croire que celui d'Athènes fut un colosse peu inférieur pour la dimension aux plus grands de ceux que renfermaient les temples, et que la statue d'Esculape put n'en être que la moitié, et offrir encore une élévation de 15 à 20 pieds.

La réunion des notions d'un même genre a cet avantage, que l'une aide à compléter l'autre. Lorsque sur-tout elles sont empruntées d'un même écrivain, qu'elles se rapportent à des ouvrages parfaitement semblables pour l'idée, le travail, la matière, il est permis à la critique de ne pas mesurer les monuments décrits sur la longueur de leurs descriptions. Un seul mot peut autoriser à y voir ce qui aurait pu demander plusieurs pages à détailler.

Si le trône d'Esculape à Épidaure fut très-probablement un grand ouvrage, au moins de la seconde classe, nous conclurons avec plus d'assurance d'un seul mot de Pausanias, qu'il fut orné de bas-reliefs, dans le goût des grands trônes déja décrits. *Sur celui-ci,* dit cet écrivain (1), *on a représenté les exploits des héros d'Argos.* Ainsi ces monuments n'étaient pas toujours et uniquement consacrés à l'histoire mythologique du dieu, et ils étaient aussi des espèces de fastes historiques des peuples. Il faut donc regarder, comme n'ayant été qu'une faible partie des sujets sculptés sur le trône d'Épidaure, ceux de Bellérophon combattant contre la Chimère, et de Persée coupant la tête de Méduse, ce qui veut dire que la décoration ne se bornait pas à ces deux sujets. Toutefois, dans l'esquisse de restitution ci-jointe, on s'est contenté d'indiquer ces deux motifs de bas-relief, et on les a placés sur le soubassement, quoiqu'ils aient dû, d'aprè' le texte de notre auteur, appartenir au trône. τῷ θρόνῳ δὲ ἡρώων ἐπειργασμένα Ἀργείων ἐςὶν ἔργα, Βελλεροφόντου τὸ ἐς Χίμαιραν, καὶ Περσεὺς ἀφελὼν τὴν Μεδούσης κεφαλήν.

Je n'aurai pas besoin non plus de justifier le soubassement ou *bathron,* que je donne au monument, et le silence de Pausanias sur ce point ne saurait être une objection. Le trône qui portait un colosse d'or et d'ivoire, fut sans doute composé et accompagné de la manière, que d'autres descriptions nous ont fait connaître pour être d'usage dans la décoration de ces sortes de monuments (*voy.* Pl. XXIII).

Thrasymède avait représenté le dieu assis, tenant d'une main le *scipion,* et posant l'autre main sur la tête d'un serpent. Un chien était couché à ses pieds. Une particularité relative à cet ouvrage, et qui semble en confirmer l'importance, est celle du puits pratiqué sous le trône et la statue d'Esculape, pour préserver l'ivoire de l'effet des changements de température (2), ὡς καὶ τὸ ἄγαλμα τοῦ θεοῦ καὶ ὁ θρόνος ἐπὶ φρέατι εἴη πεποιημένα (*voy.* Parag. X, Partie VI).

Esculape se trouve sur tant de monuments; le caractère de sa tête, sa coiffure, l'ajus-

(1) Pausan., lib. II, cap. 27. — (2) *Idem,* lib. V, cap. 11.

tement de sa draperie, tout cela est répété tant de fois dans l'antique; en médailles, en bas-reliefs, en statues; la transposition de ces caractères à la description de Pausanias est si facile, que le dessinateur n'a rien ici à mettre du sien, et que la restitution proposée a le mérite de n'en exiger aucun. Il est à regretter, pour l'histoire de la statuaire en ivoire, que l'on ne puisse point assigner une date approximative à l'Esculape d'Epidaure. C'est arbitrairement, je l'avoue, que je lui ai donné place dans cette période, qui s'écoula depuis la 120ᵉ jusqu'à la 155ᵉ olympiade.

Parmi les noms des artistes de cette dernière époque, se trouve celui de Polyclès, dont les fils exécutèrent, pour un temple voisin d'Elatée, la statue de Minerva Cranea, et y firent une copie du célèbre bouclier de Phidias au Parthénon. Il est permis de conclure d'une telle indication, que l'ouvrage était du genre de la statuaire chrysélé-phantine (*voy.* Partie IV, paragr. VIII), et la date de ce monument coïnciderait avec l'époque où vont nous conduire les renseignements historiques du paragraphe suivant. Je n'ignore pas qu'on trouve cité par Pline [1] un autre Polyclès dans la 102ᵉ olympiade; mais ce qui me détermine à penser que le père des sculpteurs de la Minerve d'Elatée est celui de la 155ᵉ, c'est que je trouve cité [2], comme ayant travaillé aussi dans cette ville, Timoclès, mis par Pline avec Polyclès sous la même date [3].

PARAGRAPHE VIII.

De la statuaire en or et ivoire, depuis la 155ᵉ olympiade jusqu'à Auguste. — Des statues d'or et d'ivoire à Rome. — De Pasitèles.

Les diverses séries d'artistes que Pline a indiquées sous la désignation d'un certain nombre d'olympiades, se rapportent-elles, comme Winckelmann l'avait cru, à certaines époques de l'histoire de la Grèce, où, tantôt l'influence de la liberté, tantôt les bienfaits de la paix, auraient donné une impulsion nouvelle au génie? Ou bien ces époques ne sont-elles, selon l'opinion de M. Heyne, que des points de repos auxquels les chroniqueurs se sont arrêtés, en plaçant à la date de tel ou tel autre événement, les noms des hommes célèbres qui vivaient alors? Si cette dernière opinion a plus de probabilité, il s'ensuivrait que ces époques, fixées par les chroniqueurs, selon d'autres aperçus, et sous d'autres rapports que ceux de l'art, auraient une faible liaison avec son histoire, et ne devraient être pris en considération qu'avec beaucoup de réserve par les critiques.

Une autre réflexion peut tendre à diminuer la force des conséquences que l'on a jusqu'ici tirées des mots de Pline sur cette espèce d'interruption de l'art, qui semblerait avoir eu lieu entre la 120ᵉ et la 155ᵉ olympiade. *(Cessavit deinde ars* [4], et ensuite *ac rursus revixit, etc.)* C'est que peut-être ne doit-on pas entendre ici par le mot *ars*, ce que l'on s'est habitué depuis quelque temps à comprendre sous le mot *art*, pris génériquement, et en abstraction, comme signifiant l'art de l'imitation corporelle dans tout son ensemble.

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 43. — (2) Pausan., lib. X, cap. 34. — (3) Plin., *ibid.* — (4) *Idem*, *ibid.*

Il est à croire au contraire que le mot *ars* de Pline ne signifie dans cet endroit que l'art de la statuaire en bronze, dont il parle exclusivement, et auquel est consacré son trente-quatrième livre. Ce qui voudrait dire que l'art des statues en bronze, après avoir joui d'une activité extraordinaire, et produit, sous la période de Lysippe, les plus grands ouvrages, avait éprouvé entre la 120ᵉ et la 155ᵉ olympiade, un très-grand rallentissement : ou bien encore, que peu d'artistes s'y étaient rendus célèbres, jusqu'à ce que, vers la dernière époque, une nouvelle école de statuaires, secondée n'importe par quelles circonstances, vînt redonner à cette branche de l'art, une partie de l'éclat qu'elle avait perdu.

En interprétant ainsi Pline, et en restreignant à une branche de la sculpture ce qu'on avait trop généralisé, pour l'avoir étendu à l'art pris dans son universalité, il n'en reste pas moins pour constant que, d'une part, la statuaire en bronze, qui était devenue l'art dominant, éprouva vers cette époque une diminution fort sensible dans le nombre ou la valeur des ouvrages, et de l'autre, que, lors de la prétendue résurrection qui eut lieu à la 155ᵉ olympiade, les statuaires de cette époque furent très-inférieurs en mérite à ceux des périodes précédentes, *longè quidem infrà prædictos* (1).

A quoi j'ajouterai, que Pline n'ayant indiqué en aucun autre genre, une autre période remarquable par quelque série d'artistes en Grèce après la 155ᵉ olympiade, il est très-probable que cette époque fut la dernière qui ait vu fleurir, soit des talents originaux, soit quelque école fameuse, digne d'être citée par les chroniqueurs et par les historiens de l'art.

La 155ᵉ olympiade est véritablement l'époque de la ruine totale de la Grèce, comme puissance politique. Déjà les principaux états de ce pays avaient été épuisés par une succession de guerres extérieures et intestines. La ligue Achéenne s'était formée pour défendre la Grèce contre la Macédoine et les Romains. Mais ce ressort fédératif, employé trop tard, manqua d'ensemble et de vigueur. Vers l'époque dont il s'agit, les Romains employant la force des armes, et les armes plus redoutables de leur politique, parvinrent à désunir la ligue Achéenne, à délier de l'obéissance les peuples qui s'y étaient soumis, et à désunir toutes les parties de la confédération. Ce fut, selon Pausanias (2), dans la 160ᵉ olympiade que se termina cette guerre, avec l'asservissement total des républiques grecques.

Comment se fait-il qu'une série d'artistes habiles, bien que la dernière, soit fixée à l'olympiade qui vit commencer la destruction politique de ce pays? Ce seul fait prouverait que les époques de Pline sont destituées de tout rapport avec les causes morales qui tendent à faire fleurir les arts. Ce qu'il faut dire, c'est qu'il est probable que l'époque de la guerre d'Achaïe dut être assez célèbre pour qu'on en ait fait une sorte de point chronologique, auquel on aura rapporté la notice des hommes illustres de cette période, entendue avec la latitude convenable.

La Minerve Cranea, faite par les fils de Polyclès, compris dans cette dernière série, nous a conduits au-delà du terme de la 155ᵉ olympiade.

Il ne serait pas étonnant que, indépendamment des lacunes de l'histoire de l'art, on pût encore attribuer la privation ou la rareté de renseignements sur la statuaire chryséléphantine vers l'époque où nous sommes, à l'état même de la Grèce, à la spo-

(1) Plin., lib. XXXIV, cap. 8. — (2) Pausan., lib. VII, cap. 16.

liation de ses villes, à la pauvreté et à la détresse générale, à la révolution enfin qui s'opéra dans ce pays.

Si les actes des triomphes dont Pline nous a conservé quelques fragments (1), nous étaient parvenus, sans doute nous aurions pu y recueillir plus d'une notion sur les statues d'or et d'ivoire qui ornèrent la marche de plus d'un triomphateur. C'est des triomphes de Paul Émile et de Mummius, que doit dater le goût pour les ouvrages de l'art chez les Romains. Chacun de ces triomphes, selon Pline (2), devenait la source ou l'école d'un nouveau genre de goût. Celui des bronzes et des tableaux remontait au triomphe de Mummius. L. Scipion et Cn. Manlius avaient introduit par leurs victoires l'amour de la toreutique en argent, des tapisseries attaliques, et des lits de table en métal. Le triomphe de Pompée répandit la manie des pierres précieuses, des diamants et des perles. L'enlèvement de l'or que les triomphes de toutes les nations firent affluer à Rome, en tarissant dans chaque pays, les sources où les arts avaient puisé leurs moyens d'existence, fournit encore au peuple conquérant, de quoi payer des talents qui seraient restés oisifs, hors du seul centre de richesse et d'activité qui fut alors. Tout ce qu'il y eut d'artistes habiles en Grèce, dut abonder à Rome, et voilà sans doute pourquoi Pline n'a plus cité aucune époque d'artistes grecs célèbres dans leur pays, depuis sa conquête en la 160e olympiade.

Il ne paraît pas que la statuaire en ivoire ait dû fournir au vainqueur de la Grèce autant de butin que les autres parties de l'art. On a déja donné quelques raisons de cette exception. Cependant nous avons parlé de la Minerve *Alea* toute d'ivoire, transportée par Auguste de Tégée à Rome (3), où elle ornait l'entrée du forum bâti par cet empereur. Il est à présumer que l'Apollon d'ivoire, qu'on voyait au même lieu (4), lui servait de pendant. Pline le cite à l'occasion d'un chevalier romain qui mourut subitement au bas de cette statue. Un Saturne en ivoire, dont l'intérieur était rempli d'huile, et dont on reparlera dans la partie suivante de cet ouvrage, était encore à Rome un objet de curiosité au temps de Pline (5), et atteste que les Romains prirent le goût de ce genre de statues, et les multiplièrent dans leur ville.

Nous avons déja vu que le luxe de l'ivoire y avait été fort anciennement appliqué à une multitude d'objets. Mais les conquêtes de l'Asie et de l'Afrique y répandirent avec profusion cette matière. Velléius Paterculus (6) nous apprend que Jules César, vainqueur de tous ses ennemis, célébra cinq triomphes. Ce qu'on appelait la décoration (*apparatus*) de chacun de ces triomphes, avait été d'une matière différente, mais propre à caractériser chacune des régions, dont le vainqueur devait indiquer la conquête dans ces diverses pompes triomphales. Le citre avait été appliqué au triomphe des Gaules, l'acanthe à celui du Pont, l'écaille à celui d'Alexandrie. L'*apparatus* du triomphe d'Espagne était en argent, et, pour le triomphe d'Afrique, on avait employé l'ivoire.

Par le mot *apparatus,* appliqué aux cérémonies du triomphe, il faut entendre l'ensemble des ornements, des allégories sculptées, des figures symboliques, dont se composait la pompe du triomphateur, mais particulièrement les images des provinces, des villes, des montagnes, des fleuves, des divinités du pays conquis. S'il fut naturel d'appliquer au

(1) Plin., lib. XXXVII, cap. 2. — (2) *Idem, ibid.*, cap. 1. — (3) Pausan., lib. VIII, cap. 46. — (4) Plin., lib. VII, cap. 53. — (5) *Idem.*, lib. XV, cap. 7. — (6) Vell. Paterc., lib. II, cap. 56.

triomphe d'Afrique l'ivoire que ce pays fournissait avec abondance, il faut croire que toutes les statues allégoriques dont on vient de parler, mais sur-tout celles des villes conquises, avaient été faites exprès de cette matière. Quintilien confirme notre opinion par le bon mot de Chrysippe (1), qui, ayant vu passer, dans le triomphe de César, des statues de villes en ivoire, et apercevant quelques jours après les figures en bois du triomphe de Fabius Maximus, disait que celles-ci étaient les étuis *(thecas)* des villes de César.

Ovide (2), dans une de ses lettres, décrivant l'*apparatus* d'un triomphe, veut qu'on y fasse les villes en ivoire, *oppida turritis cingantur eburnea muris.* Précédemment il avait représenté le vainqueur dans un char d'ivoire, *in curru stantis eburno.*

Il paraît donc que ces statues n'étaient pas des objets transportés des pays vaincus, mais qu'on les exécutait exprès pour chaque pompe triomphale. Ainsi la mention des statues d'ivoire de l'*apparatus* de J. César, et celle de sa propre statue faite en ivoire, suivant Dion Cassius (3), nous prouvent que l'art de la statuaire chryséléphantine était dès-lors fort en vigueur à Rome, où sans doute il avait été transporté par des artistes grecs.

Le célèbre Pasitèles nous en fournit la preuve (4). Né dans la grande Grèce, il paraît avoir été un des premiers artistes que les richesses du peuple conquérant attirèrent à Rome. Il y a lieu de croire, d'après plusieurs particularités de sa vie, qu'il se fixa dans cette ville où il jouissait des droits de citoyen romain (5), et qu'il y exerça toutes les parties de l'art de sculpter. Il mit sur-tout en usage la pratique de faire avec de l'argile les modèles de toutes les espèces d'ouvrages. Il appelait la plastique la mère de la statuaire, de la sculpture et de la toreutique; et, quelque habile qu'il fut dans chacune de ces divisions de l'art, il n'y fit aucun ouvrage sans un modèle préalable. *Et cum esset in his summus nihil unquam fecit antè quam finxit* (6). A tous ces mérites il joignit celui d'écrivain, et composa en cinq volumes la description des plus beaux monuments qui existaient dans toutes les parties du monde. Pline ajoute qu'il avait fait un grand nombre d'ouvrages, mais qu'on n'en trouvait pas la notice détaillée, *sed quæ fecerit nominatim non refertur.* Nous savons toutefois qu'il y avait de lui à Rome un ouvrage dans le genre d'art, dont nous traitons l'histoire. Il s'agit d'un Jupiter d'ivoire exécuté par lui pour le temple qu'avait bâti Métellus, du côté par lequel on allait au champ de Mars, *Jovem fecit eburneum.* Ce Métellus est celui qu'on appela *Macedonicus.* Il fut le premier, dit Velléius Paterculus (7), qui ait construit à Rome un temple en marbre.

(1) Quintil. Instit. Orat., lib. VI, 3, 61. — (2) Ovid. Epist. in Pont. IV, lib. III, v. 105. — (3) Dion. Cass. XLIII, § 45.

(4) Son époque, s'il fut contemporain du grand Pompée, en prenant le milieu de la carrière de celui-ci, doit correspondre à la 75e olympiade. Je pense qu'il faut appliquer à Pasitèles et non à Praxitèles, les deux passages de Pline; l'un, lib. XXXIII, cap. 12 : *Circa magni Pompeii ætatem Praxiteles;* l'autre, lib. XXXIII, cap. 9: *Primus fuit Praxiteles magni Pompeii ætate*, où il s'agit de travaux de sculpture sur métaux, sur-tout lorsqu'on sait que Pasitèles excellait dans cette partie. Cicéron, *de Divinit.*, lib. I, cite aussi un Praxitèles, qui avait fait en argent la figure de Roscius enfant, enveloppé d'un serpent. Je crois que, dans tous ces passages, le nom de *Praxitèles* est une erreur de copiste, et qu'il faut lire *Pasitèles.* Il est vrai que le scholiaste de Théocrite, vers. 105, Idyll. 5, dit qu'il y eut deux Praxitèles, l'un l'ancien, l'autre plus nouveau, sous le roi Démétrius. Mais cette époque ne correspond ni à celle de Pompée, ni à celle de Roscius. Il est probable que le second Praxitèles, cité par le scholiaste, fut un des enfants du célèbre sculpteur, qui, comme Pausanias nous l'apprend, eut, dans ses deux fils, des héritiers de sona lent.

(5) Plin., lib. XXXVI, cap. 5. — (6) Plin., lib. XXXV, cap. 12. — (7) Vell. Paterc., lib. I, cap. 11

On peut donc présumer que ce temple y aura été aussi le premier qui ait vu s'élever dans son sanctuaire un dieu d'or et d'ivoire. En effet, quoique la courte mention de Pline (1) ne nous ait transmis aucun détail sur ce Jupiter d'ivoire, on est assez autorisé par tous les exemples qui précèdent, à présumer que Pasitèles aura suivi, dans cette statue, l'usage du mélange des deux matières.

Pasitèles avait été ce qu'on appelait *Autodidactos* (2), c'est-à-dire, n'avait pas eu de maître. Cependant il paraît avoir laissé une école, et le paragraphe suivant va nous présenter un ouvrage en or et en ivoire de Colotès son élève, qu'il ne faut pas confondre avec un autre statuaire du même nom, disciple et collaborateur de Phidias, et dont nous avons déja parlé (Partie IV, paragr. X). Pausanias a pris soin de bien distinguer le sculpteur de la table des jeux olympiques, comme étant né à Paros, et comme élève de Pasitèles.

D'après l'époque où l'on a vu qu'on doit placer Pasitèles, il est indubitable que l'élève, plus jeune que son maître, aura vécu au temps d'Auguste. C'est donc sous le règne de cet empereur qu'il convient de placer l'exécution du monument d'or et d'ivoire, dont on va essayer la restitution.

PARAGRAPHE IX.

De la table en or et ivoire des jeux olympiques par Colotès, élève de Pasitèles. — Description et restitution de cette table.

Au nombre des objets qui exercèrent le plus l'art de la toreutique, il faut mettre les *trapèzes* ou tables de quelque espèce qu'elles fussent. On les distinguait naturellement en deux grandes classes. Il y avait les *trapèzes* qui servaient aux usages civils et domestiques, et il y avait celles que l'on consacrait aux dieux et aux cérémonies religieuses. Sous ce dernier rapport, la *trapèze* et le trépied se confondaient quelquefois dans l'opinion. Athénée nous l'apprend, et il cite plus d'un exemple de cette confusion (3). Quelques tables avaient trois pieds, le plus grand nombre en avait quatre. On appella les premières, τρίποδας, les autres, τραπέζας, abrégé de τετραπέζας. Cependant l'usage assigna le nom de *trapèze* aux tables de toute espèce.

Les trapèzes, ainsi que les trépieds, offrirent au génie de la sculpture, des sujets de composition aussi variés que nombreux. Rien en effet ne fut plus multiplié que ces objets, considérés soit comme votifs ou de décoration, soit comme usuels et de nécessité. Le trépied placé devant les statues ou les temples, était un autel portatif, employé à la combustion des victimes ou des offrandes. La table avait pour objet de recevoir les fruits et les oblations de tout genre; dans l'intérieur des temples, et en avant des statues, elle servait encore aux repas sacrés qu'on préparait aux dieux (4).

La table, considerée comme symbole d'offrande, fut donc, de même que les autels,

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 5. — (2) Paus., lib. V, cap. 20. — (3) Athen. Deipn., lib. II, pag. 49. Casaub. animadv. in Athen., lib. II, cap. 10. — (4) Paus., lib. IX, cap. 40, *in fine*.



TABLE DES JEUX OLYMPIQUES EN OR ET IVOIRE PAR COLOTÈS.

Restituée d'après la description de Pausanias LIV.V CHAP.XX.

un meuble habituel des temples. C'est ainsi qu'elle figurait dans le temple des Hébreux. Elle était d'or, et sa représentation est encore visible sur un des bas-reliefs de l'arc de Titus à Rome (1). A Syracuse il y avait une table d'or devant la statue d'Esculape (2). Denis-le-Tyran, après avoir bu le vin qu'on y déposait pour le bon génie, la fit enlever. Nous avons vu une table ornée de sculpture devant le trône des grandes déesses à Mégalopolis; et l'on multiplierait à cet égard les exemples, si la matière l'exigeait.

Il y aurait peut-être un point de recherches plus important; ce serait celui de la différence de forme et de décoration des trapèzes, en raison de la diversité de leurs emplois. Plusieurs en effet semblent n'avoir été destinées qu'à servir de support, et comme de piédestal à des statues, ou à d'autres objets. L'Hercule *Epitrapezos* de Stace (3) n'était ainsi nommé, que parce qu'une espèce de table en formait la base. Dans un temple de Jupiter Lycéen il y avait deux autels et deux tables, avec deux aigles égaux en hauteur à ces tables, καὶ τραπέζαι δύο καὶ ἀετοὶ ταῖς τραπέζαις ἴσοι (4). Il nous a paru aussi que, selon quelques indications, la table des grandes déesses supportait des statues, qu'on doit y distinguer des bas-reliefs dont elle était ornée.

Si l'on en juge par deux *trapezophores* antiques de marbre, rapportés, l'un, dans les *Monumenti inediti* de Winckelmann (5), l'autre, dans le *Museo Pio Clementino* (6), certaines tables auraient eu une solidité telle, qu'on eût pu leur faire supporter des objets très-pesants. Les deux morceaux qu'on vient de citer, sont encore instructifs, comme offrant non-seulement des modèles du goût de décoration de certains supports de table, mais encore l'indication du genre de travail et de matière propre aux supports originaux, dont ceux-là semblent n'avoir été que les copies.

Ceci est une supposition de M. Visconti; mais elle est si probable et si applicable à mon sujet, que je crois devoir la rapporter. « Comme (dit-il) les pieds qui portaient les tables « de luxe étaient faits en matières précieuses, et ordinairement de métal, on peut observer « dans celui-ci, que sa composition conviendrait spécialement à un travail de bronze ou « d'argent, en admettant que tout ce qui est ici de bas-relief, et répété sur les deux faces « du trapézophore, fût originairement en figures isolées, et que ce qui forme un fond « plein, était vide et à jour. Qu'on suppose pour un moment, et qu'on se figure ainsi « percé tout ce qui est plein, et les figures devenues de ronde-bosse, le dessin de ce « meuble y gagnera en richesse et en agrément. Les griffons formeront à chaque bout « le principal soutien, et la corniche qui pose sur leur tête, servira d'assiette à la tablette. « Les thyrses croisés seront aussi des points d'appui, propres à augmenter la solidité. Le « vase, les faunes, et les accessoires, occuperont avec beaucoup de grace le vide du « milieu. »

Il est à croire que beaucoup d'inventions propres aux travaux métalliques et au goût de la toreutique, seront devenues par la suite le patrimoine de la sculpture en marbre. Ainsi, certains trépieds de marbre antiques, dont la partie inférieure est occupée par des sujets et des figures groupées (7), paraissent être des copies de trépieds de métal votifs. Plus d'un passage nous apprend qu'on les ornait souvent de statues en ronde-bosse. Tel

(1) Vet. arc. triomph. Pietr. Sant. Bartoli. Pl. 7. — (2) Athen. Deipn., lib. XV, pag. 693. — (3) Stace, lib. IV. Silvar. 6. — (4) Paus., lib. VIII, c. 30. — (5) Monum. ined., Pl. 37. — (6) Tom. V. Tavol. 10. — (7) Museo Pio Clementino, tom. V, Pl. 15; et Suppl. Tavol. A. n° 4.

fut celui où figurait le satyre de Praxitèles (1). On voyait à Amyclée cinq trépieds de bronze, dans la composition desquels entraient les statues de Vénus, de Diane, de Cérès, de Sparta, et de Vénus Amycléenne. Ces ouvrages étaient des statuaires Gitiadas, Callon d'Égine, Aristandre de Paros, et Polyclète d'Argos, et ils surpassaient en grandeur tous les autres (2). Les statues de ces trépieds ne purent occuper d'autre place que celle qui existait entre le socle, le brasier, et les trois montants.

Mais les tables, outre les motifs d'ornement que comportèrent aussi leurs pieds et leurs supports, offrirent au toreuticien des champs plus étendus pour le bas-relief, que n'en pouvaient présenter les trépieds. La table donne lieu à des parties de frise sculptées dans son épaisseur, et régnant tout alentour de sa circonférence ou de ses quatre faces. C'est sans doute faute d'avoir aperçu cette particularité que les commentateurs de Pausanias n'ont pas su appliquer à une des plus célèbres tables, celle des jeux olympiques, sculptée en or et ivoire par Colotès, et qu'on voyait dans le temple de Junon à Olympie, les sujets de figures décrits par Pausanias, comme appartenant sans aucun doute à ce célèbre ouvrage.

Ayant le projet, pour réparer cette inadvertance des traducteurs, de me livrer à une discussion un peu étendue sur le texte de Pausanias, sur la manière dont il a été interprété, et sur les moyens d'en faire sortir l'image du monument méconnu, je dois rapporter ici le passage qui en contient certainement la description.

(3) *On y voit....... et la table sur laquelle on place les couronnes des vainqueurs.* Ici Pausanias revient aux objets cités avant la table, tels que le lit d'Hippodamie, le disque d'Iphitus. *La table,* continue-t-il, *est faite d'or et d'ivoire. C'est l'ouvrage de Colotès.* Suit une petite digression sur Colotès, et Pasitèles son maître. Et il reprend : *Junon, Jupiter, la Mère des Dieux, Mercure, Apollon et Diane (y) sont exécutés.* Derrière *est la description des jeux. De chaque côté sont représentés,* ici, *Esculape, Hygiée sa fille, Mars et le dieu Agon;* là, *Pluton, Proserpine, et deux Nymphes, dont l'une tient une balle, et l'autre une clef, etc. etc.*

Pour parler d'abord des traductions de ce passage, je dirai que celle d'Amasée est une pure version dans laquelle les mots latins, mis sur les mots grecs, ne laissent pas soupçonner que le traducteur ait aperçu le moindre rapport entre tous les objets décrits. L'abbé Gedoyn a fait, de tous les personnages de la description, autant de statues qu'il place au fond et des deux côtés du temple de Junon. (Je reviendrai sur cette manière de voir.) M. Goldhagen, fondé sur l'opinion de Kuhnius, qu'il devait y avoir dans le texte une lacune indiquée par les mots Ὄπισθεν δὲ, et supposant en conséquence je ne sais quel autre objet omis, auquel ils se seraient rapportés, s'est refusé à trouver que les sujets de figures décrits pussent s'appliquer à une table. *Die anzeige der hintern seite,*

(1) Pausan., lib. I, cap. 20. — (2) *Idem,* lib. III, cap. 18.

(3) ...... καὶ τράπεζα, ἐφ' ἧς προστίθενται τοῖς νικῶσιν οἱ ςέφανοι...... Ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποίηται καὶ χρυσοῦ, Κωλώτου δὲ ἐςιν ἔργον· εἶναι δὲ φασιν ἐξ Ἡρακλέους τὸν Κωλώτην. οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάςας, Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτὸν μαθητὴν Πασιτέλους. Πασιτέλη δὲ αὐτον διδαχθῆναι· Καὶ Ἥρα τε καὶ Ζεὺς, καὶ θεῶν μήτηρ, καὶ Ἑρμῆς, καὶ Ἀπόλλων μετὰ Ἀρτέμιδος πεποίηται. Ὄπισθεν δὲ ἡ διάθεσίς ἐςιν ἡ τοῦ ἀγῶνος. Κατὰ δε ἑκατέραν πλευρὰν, τῇ μεν Ἀσκληπιὸς, και τῶν Ἀσκληπιοῦ θυγατέρων Ὑγεια ἐςίν· ἔςι δὲ καὶ Ἄρης, καὶ Ἀγὼν παρ' αὐτόν· Τῇ δὲ Πλούτων, καὶ Διόνυσος, Περσεφόνη τε καὶ Νύμφαι, σφαῖραν αὐτῶν ἡ ἑτέρα ἡ δε κλεῖδα...... Pausan., lib. V, cap. 20.

und der neben seiten scheinet sich auch auf einen Tisch, von dem vorher die rede var, nicht zu schicken.

Je conçois effectivement comment les mots *par derrière* et *de chaque côté,* paraissent inapplicables à une table, quand on se fait de celle-ci une idée incomplète, c'est-à-dire quand on se borne à la concevoir, comme consistant uniquement en une tablette sans épaisseur sur quatre pieds. Cependant ce sont précisément les mots ὄπισθεν et κατὰ ἑκατέραν πλευρὰν, qui, je pense, nous prouveront que c'est à la table même de Colotès qu'il faut appliquer les sujets et les figures dont il s'agit.

Je ne partage point du tout l'opinion de Kuhnius, sur la nécessité de conclure du mot ὄπισθεν, qu'il doit y avoir eu auparavant le mot ἔμπροσθεν. Qu'on lise le passage de Pausanias, en renfermant, comme il le faut, dans une parenthèse, ce qui regarde Colotès et son maître Pasitèles, je ne vois pas quelle omission, ni quelle obscurité il peut y avoir. *La table est faite d'or et d'ivoire, et est l'ouvrage de Colotès ;* καὶ Ἥρα τε καὶ Ζεὺς καὶ...... πεποίηται. Pausanias décrit là, sans avoir besoin ni de parler une seconde fois de la table, ni d'en spécifier le côté, les sujets qui se présentaient les premiers au spectateur, c'est-à-dire sur la face antérieure. Cette face se trouve assez clairement désignée par l'indication de celle de derrière, ὄπισθεν, et de celles des deux côtés, κατ' ἑκατέραν πλευρὰν, qui vient immédiatement après. Il n'y a lieu à aucune difficulté, dès qu'on admet les personnages décrits, comme étant des bas-reliefs d'or, formant frise continue sur l'épaisseur de la tablette, et régnant sur chacun de ses quatre côtés (*voy.* Pl. XXIV).

Kuhnius ayant prétendu que le mot ὄπισθεν, *par derrière,* faisait supposer le mot ἔμπροσθεν, *par devant,* comme partie nécessaire du passage omis, a dû chercher à quoi ces deux adverbes se rapportaient, et il a conjecturé qu'après ἔμπροσθεν, ou aurait dû lire τοῦ ὀρόφου. Il est clair par conséquent qu'il aurait proposé, en rétablissant le passage de Pausanias, d'appliquer aux deux sommets, c'est-à-dire aux deux frontons du temple, les sujets et les personnages décrits. Mais comment faire accorder avec cette hypothèse les mots κατὰ ἑκατέραν πλευρὰν ?

C'est très-probablement en vertu de cette indication de Kuhnius, que l'abbé Gedoyn a imaginé aussi, quoique d'une autre façon, de faire au temple même l'application des figures déja citées.

Mais il faut répondre à ces deux suppositions, qu'elles blessent également la vraisemblance. C'est au chapitre 17 que Pausanias a parlé du temple de Junon, de sa construction, de son architecture et de ses détails. Il n'est nullement probable que, trois chapitres après, et à l'occasion d'une table, il aille s'occuper des frontons de cet édifice. Quant à l'hypothèse de l'abbé Gedoyn, qui consiste à prendre, pour des statues rangées dans les diverses parties de l'intérieur du temple, les figures dont on a donné l'énumération, je dirai qu'il est encore plus difficile de l'admettre. On se souvient que Pausanias a précédemment décrit les statues renfermées dans l'Heræum d'Olympie, statues que nous avons toutes passées en revue (*voyez* Partie III, paragraphes VII et VIII). Comment aurait-il oublié d'y comprendre toutes les figures du passage qui nous occupe? Quelque incohérence que nous ayons souvent reprochée à ses descriptions, il n'y a rien qui approche d'une semblable confusion : si elle existait, il faudrait l'attribuer à un déplacement fortuit de notions, dû à l'erreur des copistes. Mais encore faudrait-il que les mots du texte, replacés ailleurs, offrissent un sens raisonnable. Or, je demande ce que

signifierait le mot ὄπισθεν, dans l'hypothèse du traducteur français. C'est en dénaturer le sens, que de le traduire par *la partie la plus reculée du temple.* Ce mot veut dire par derrière; il faudra donc supposer les statues placées dans le Posticum? Embarrassé par les mots κατ' ἑκατέραν πλευρὰν, l'abbé Gedoyn traduit *à l'un des côtés,* et *de l'autre côté,* sans dire à quoi appartiennent ces côtés, si ce sont les côtés du temple, si ces côtés sont intérieurs ou extérieurs. Il me paraît que le *mot pour mot* du traducteur latin a l'avantage d'être moins inconséquent. Amasée n'ayant donné aux figures de la description aucune désignation, ni de lieu ni d'espèce, il a tout laissé dans le vague d'une version douteuse. Le traducteur allemand s'est retranché dans la même insignifiance.

Que faut-il donc pour rendre au texte de Pausanias la clarté qu'on lui conteste? C'est de trouver aux figures qui y sont énumérées, un emploi naturel et qui soit d'accord avec tous les mots du passage. Et d'abord je remarque qu'à l'égard d'aucune de ces figures, l'écrivain grec n'use d'un seul mot qui tende à les désigner comme des statues. Il donne à chaque personnage son nom, et le verbe πεποίηται, le seul qu'il emploie une seule fois, n'indique aucun genre de sculpture. J'observe ensuite que ces figures, pouvant être considérées comme étant de bas-relief, la principale condition que doit remplir l'interprétation, est de présenter à la sculpture une superficie divisible en quatre champs. J'ai déja fait voir que le champ antérieur, sans l'addition du mot ἔμπροσθεν, se trouvait suffisamment désigné par l'indication formelle du côté postérieur, et des deux côtés latéraux.

Mais quelle difficulté y a-t-il de reconnaître que tout le contenu du passage s'applique à une table, sur-tout quand on pense que la description des figures en question n'est séparée de la mention déja faite de l'ouvrage de Colotès, qui était la table des jeux olympiques, que par une parenthèse en quatre lignes, où il s'agit de Colotès et de son maître. Je n'y verrais d'autre objection que le manque de liaison apparente. Toutefois la difficulté est bien plus grande, si l'on suppose avec Kuhnius, qu'il s'agit des frontons du temple, ou avec l'abbé Gedoyn, de statues qui devaient être placées en avant ou en arrière du temple : car dans l'un et l'autre cas, un intervalle de plusieurs pages séparerait cette notion de celles auxquelles elle est analogue. Dans mon hypothèse, un intervalle de vingt-cinq mots seulement se trouve entre la mention des figures, et celle de l'objet auquel je les applique; et cet intervalle n'est pas une véritable interruption, puisqu'il y est parlé de l'auteur de la table, de sa naissance, et de son école. Il n'y a là qu'une parenthèse.

Reste l'opinion de ceux qui, supposant une lacune après les mots Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι, prétendraient qu'il devait être fait en cet endroit mention de l'objet auquel il conviendrait d'affecter les figures de la description. Alors, et selon cette hypothèse, il faudrait que l'objet fût dans l'intérieur du temple, et au nombre de ses curiosités. Mais à quoi bon cette supposition gratuite? Dira-t-on qu'il y a manque de liaison? Je répondrai que, si on le veut absolument, il vaudrait encore mieux supposer que la lacune consisterait dans les mots oubliés, τῇ δὲ τραπέζῃ, que dans la description d'un objet nouveau, et dont il n'aurait pas encore été question.

Toutefois je demande, en supposant aussi gratuitement l'oubli ou l'omission de l'objet auquel s'applique la description, s'il est facile d'en imaginer un autre auquel les sujets décrits conviennent aussi bien, et pour la division, et pour le nombre, et pour l'espèce. Pour la division, la description contient la mention de quatre côtés ou de quatre faces.

On les trouve dans la table. Pour le nombre des sujets, on observera que les deux parties latérales ne contiennent chacune que quatre figures, lorsque celle de devant en a six, (et nous verrons que la face postérieure n'en eut pas moins). Cette particularité est très-d'accord avec la proportion ordinaire des tables, qui ont deux grandes faces et deux petites. Quant à l'espèce des sujets, il serait aussi vain de prétendre montrer le rapport de chacun d'eux avec les jeux olympiques, que déraisonnable de le nier, parce qu'il ne nous frappe point. Nous n'avons plus les connaissances qu'il faudrait, ou pour distinguer ces rapports, s'ils existèrent, ou pour décider qu'ils n'existèrent pas. Cependant, parmi les quatorze figures de divinités, il n'est pas difficile de remarquer que le plus grand nombre, tels que Mercure, Apollon, Diane, Esculape, Hygiée, Mars, et Agon, ont un rapport très-sensible avec les jeux du stade et les exercices gymnastiques. Mais, sur quel autre objet pouvait plus convenablement trouver place la description des jeux, que sur la table destinée à recevoir les couronnes qui leur étaient affectées?

C'est sur la face de derrière, ὄπιϛεν, que, selon Pausanias, on avait placé cette description, ἡ διάθεσις τοῦ ἀγῶνος. Et d'abord nous voyons que la méthode de représenter ce qui entrait dans les usages des jeux, sur les meubles consacrés à leur célébration, n'est pas sans exemple dans l'antiquité. Un siége en marbre, rapporté par Stuart (tom. III, pag. 19, des Antiquités d'Athènes), et qui doit avoir servi aux Agonothètes de cette ville, nous fait voir sculptée, sur un de ses flancs, la table Stéphanophore, avec les couronnes et le vase qu'on donnait en prix. Rien donc de plus naturel que de placer la description ou l'ordonnance des jeux, sur la table exposée à l'extrémité du stade; et rien ne nous explique mieux pourquoi ce sujet était sur la partie postérieure de la table. Car la partie antérieure, faisant naturellement face aux juges, celle de derrière se présentait aux spectateurs, et leur offrait le sujet le plus en rapport avec eux.

Que faut-il entendre par le mot διάθεσις (τοῦ ἀγῶνος)? Cette description Agonistique renfermait-elle l'histoire des jeux, la discipline de chaque combat, les règles de la gymnastique, et les lois qui devaient juger les différends entre les athlètes? Ou bien doit-on entendre par-là une représentation figurée de tous les combats du stade à Olympie? Dans le premier cas, je ne vois aucune difficulté à supposer que la bande postérieure de la table, aurait renfermé des inscriptions gravées sur l'ivoire en or. Dans le second, il me paraît qu'on aurait pu réduire à peu de figures les représentations des différentes espèces de combats, dans le goût, par exemple, de ceux qui sont dessinés sur la patère, rapportée par Mazzochi (1), et commentée par Lanzi (2). Ce dernier antiquaire conjecture, avec beaucoup de vraisemblance, que les sujets peints de la patère représentent le pentathle, que le bel Opoas y est figuré avec le paidotribe dans l'action des divers jeux exprimés par le vers de Simonide, ἅλμα ποδωκείην δίσκον ἄκοντα πάλην. *Saltum cursum discum jaculum luctam.* Si l'on suppose que Colotès aurait ajouté la course des chars et la course à cheval aux jeux du pentathle, qui pouvaient se réduire à quatre sujets, parce que le saut se confondait avec la course, on aura six sujets en figure, lesquels auront occupé un des grands côtés de la table.

Puisque le texte de Pausanias, sans y faire le moindre changement, permet d'appliquer à la table des jeux olympiques, les sujets dont il contient l'énumération; puisque, dans

(1) In Tabul. Heracleens., pag. 554. — (2) De Vas. antich. depint., pag. 206.

l'opinion de ceux qui croyent que ce texte offre une lacune, et qu'il faut une liaison aux mots καὶ Ζεὺς, καὶ, etc., la plus simple et la plus naturelle de toutes les liaisons consisterait dans les mots τῇ δὲ τράπεζῃ; puisque toute la description quadre, sous tous les rapports, avec la décoration d'une table, et puisqu'une partie de cette description offre une analogie parfaite avec la table des jeux olympiques, je crois pouvoir me permettre d'affirmer que Pausanias a effectivement donné la description de cette table, et d'en reproduire en conséquence la facile représentation dans le dessin ci-joint (*voy.* Pl. XXIV).

Rien en effet de plus simple que cette restitution, soit quant à la forme, soit pour ce qui regarde la décoration.

La forme nous est indiquée par un très-grand nombre de médailles antiques, frappées à l'occasion des jeux célébrés dans plus d'une ville. Le type constant de ces médailles est une table ornée de vases contenant des palmes, et accompagnée de divers autres prix. Cette pratique monétaire doit faire croire que la table stéphanophore était un meuble d'usage dans la célébration des jeux publics. Dès-lors on ne doit pas s'étonner que, pour les plus célebres de ces jeux, on ait admis la plus grande richesse de l'art dans la table où se déposaient ces couronnes, que l'on venait disputer de tant de pays divers. On pourrait objecter contre la forme adoptée dans le dessin de cette table, d'une part, qu'elle est trop simple, et que le *trapézophore* dont on a parlé plus haut, aurait présenté une plus grande magnificence; de l'autre, que les formes des objets gravés sur les médailles, y étant ordinairement plus indicatives que représentatives des objets, il n'y avait aucune raison nécessaire de se conformer à ces légères indications. Toute discussion à cet égard serait oiseuse. Cependant je dirai, sur le premier point, que les tables des jeux du stade, devant être des tables mobiles, il est probable qu'on les fit plutôt à quatre pieds, comme on les voit sur les médailles, qu'avec des supports massifs, ou composés dans le goût de ceux dont on a précédemment rapporté quelques exemples. Quant au second point, je veux dire l'insuffisance de l'autorité des médailles, je réponds qu'on peut y ajouter encore celle de la table stéphanophore, sculptée sur le siége en marbre d'Athènes, et dont on a déja parlé.

Une particularité qu'on y trouve, et qui se rapporte à la décoration dont je dois justifier le motif dans mon dessin, est que la tablette, plus large qu'elle ne le peut paraître dans les trapèzes gymniques des médailles, est sculptée sur son épaisseur, et présente un feston continu. C'est cette même partie que j'ai supposée dans la table olympique être ornée des bas-reliefs dont il me reste à parler.

Cette table étant d'or et d'ivoire, on doit regarder comme certain, que les surfaces en étaient d'ivoire, ainsi que les pieds, et que, selon le système de la sculpture polychrome, les figures se détachaient en or sur un fond d'ivoire. Le côté antérieur que j'ai représenté, c'est-à-dire celui qui faisait face aux agonothètes, comprend, comme on le voit, les figures des six divinités décrites par Pausanias; savoir, Junon, Jupiter, Cybèle, Mercure, Apollon et Diane, rangés dans le bas-relief, selon l'ordre même de la description. Le petit côté qui se présente en raccourci, laisse suffisamment apercevoir Mars, le dieu Agon, Esculape, et Hygiée sa fille. Je me suis contenté d'une seule face, d'autant que l'autre n'eût été, pour la forme, qu'une répétition exacte de celle qu'on voit, et aussi parce que le texte ayant laissé quelque indécision sur la nature précise de la description agonistique, je n'aurais pu me permettre qu'une hypothèse contestable.

Dans les restitutions des ouvrages de l'art, d'après les descriptions, on a toujours assez d'incertitudes nécessaires, sans aller encore courir le risque des suppositions inutiles au but qu'on se propose.

Tout le reste de la table, ainsi que les détails accessoires, sont, comme le montrent les autorités placées au bas de la Planche XXIV, fidèlement imités d'après les médailles. On voit que les pieds reposaient sur un plateau qui formait comme une sorte de soubassement, et, en ajoutant à l'élégance de l'ouvrage, servait encore à contenir tout ce qui ne pouvait trouver place sur la tablette. Il y avait de ces tables à double guéridon, comme on les appellerait aujourd'hui. Telle est celle de la médaille de Nicée (1).

J'ai supposé des ornements de couronnes et de palmes sur les montants des pieds. Ces détails n'ont d'autre autorité que la vraisemblance ou la convenance du goût, qui semble demander que les pieds participent à la richesse du reste, à quoi on peut ajouter que quelques indications d'ornements aux pieds montants de la table sculptée sur le siége de marbre d'Athènes, prescrivent cet accord des parties avec le tout.

Du reste, les montants des trépieds le justifieraient surabondamment. Tous ceux qui nous sont parvenus en marbre ont leurs pieds montants diversement ornés : or il ne faut pas oublier ce qu'on a dit au commencement de ce paragraphe, savoir, que les tables et les trépieds, ayant eu une origine commune, participèrent au même genre de formes et d'ornement, comme souvent encore au même genre d'emploi.

Les trépieds en effet servirent aussi, dans les jeux publics, comme table, à porter les couronnes des vainqueurs. Dans le pronaos du temple de Jupiter à Olympie, on gardait et l'on montrait le trépied de bronze qui avait été affecté à cet usage avant la fabrication de la table d'or et d'ivoire (2), qui, comme tout le prouve, était un ouvrage peu ancien, et qui nous amène au siècle d'Auguste.

PARAGRAPHE X.

De la figure d'Auguste en electrum *ou ambre jaune. — Des statues d'ivoire sous les premiers empereurs.*

Dans les recherches historiques d'art du genre de celles-ci, on ne doit pas se flatter de trouver à remplir également chaque période, par un nombre de monuments qui soit toujours en proportion avec les espaces de temps que l'on parcourt. Nous n'avons maintenant que des débris d'histoire pour constater l'existence des ouvrages et du goût dont il s'agit de prouver la succession et la continuité. Mais il suffira de quelques témoignages pour montrer que dans la Grèce, ainsi qu'à Rome, les travaux de la sculpture polychrome et de la statuaire chryséléphantine, eurent, à toutes les époques, des artistes pour les exécuter, et des admirateurs pour les payer.

Un morceau antérieur au règne d'Auguste, et dont on a déja fait une simple mention

(1) Médaille du cabinet du Roi, Pl. 16. — (2) Pausan., lib. V, cap. 12

dans le cours de cet ouvrage, nous apprend combien le luxe avait été ingénieux à multiplier les matières que l'art de la sculpture peut employer. Je veux parler de cette tête de Pompée, qui avait été exécutée avec des perles *(Imago Cn. Pompeii e margaritis)* (1), et qui fut portée dans la pompe de son triomphe. Etait-elle de ronde-bosse ou en bas-relief? Le mot *imago,* dont Pline se sert, ne permet pas de prononcer là-dessus; car on pourrait même supposer que ce portrait aurait été en mosaïque plate. Il paraît cependant plus probable que l'ouvrage fut une sorte de mosaïque en relief, genre de travail connu des anciens. Ce buste aura pu être colossal, ce que fait présumer l'emploi qu'on en fit dans la cérémonie triomphale, où il devait être assez éloigné de l'œil des spectateurs. Alors il semblerait que le travail aurait consisté dans un assemblage de perles rendues adhérentes sur un fond, assorties entre elles, soit pour le volume, soit pour la couleur, et dont les joints fort multipliés disparaissaient à raison de la petitesse des morceaux, et de la distance d'où le portrait était considéré. Ceux qui ont eu occasion de voir dans l'église des Jésuites à Palerme, un devant d'autel où les perles et des coraux mêlés ensemble forment un bas-relief coloré, concevront aisément ce qu'a pu être le travail mécanique du buste de Pompée.

Il n'a pas été jusqu'ici très-facile d'acquérir une idée bien précise du genre de travail d'un autre portrait, celui d'Auguste, fait en *electrum* ou ambre jaune, et qui fut placé sur un piédestal circulaire parmi les curiosités du temple de Jupiter à Olympie (2), comme on l'a fait voir plus haut (Paragraphe IV). En me servant du mot *portrait,* je réduis, pour le présent, à la moindre dimension, l'ouvrage dont il s'agit : on verra tout-à-l'heure jusqu'où il est permis de l'élever. Du reste, nulle incertitude sur la matière, quoique le mot ἤλεκτρον, *electrum* en latin, ait exprimé deux choses fort différentes. On appelait *electrum* un mélange de l'or avec l'argent, qui, dans l'opinion des métallurgistes anciens, formait comme une espèce particulière de métal : et l'on donnait le même nom (sans doute à cause d'une ressemblance de couleur) à cette substance qu'on appelait aussi *succinum,* et que nous appelons *succin* ou *ambre jaune.* Pausanias fait ici cette distinction (3), et il nous apprend que l'*electrum* du portrait d'Auguste, était de cette dernière espèce, de celle que l'on disait provenir du fleuve Eridan, et que sa rareté faisait rechercher, tandis que l'autre *electrum,* ajoute cet écrivain, est de l'or mêlé à l'argent.

Pline nous a transmis sur les lieux d'où venait l'ambre jaune ou le succin, des notions beaucoup plus exactes. Le grand commerce qu'on en faisait de son temps, avait déja révélé la source d'où on le tirait (4). Néron avait employé, sur les côtes mêmes de la Baltique, où l'on recueille cette substance, un chevalier romain qui en rapporta une quantité prodigieuse à Rome. Cependant, du temps de Pline, comme du nôtre, on ne connaissait que de fort petits morceaux d'ambre; le plus considérable qu'on eut vu pesait treize livres. C'était aussi alors, de même qu'aujourd'hui, à de légers objets de luxe qu'on appliquait le travail de cette matière : on n'en faisait que de petites figures, *parvæ effigies,* qui, dit-il, se vendaient plus cher que les plus grands esclaves.

La ville de Berlin, qui est aujourd'hui le centre du commerce de l'ambre jaune, et

(1) Plin., lib. XXXVII, cap. 2. — (2) Pausan., lib. V, cap. 12. — (3) Voy. *idem, ibid.* — (4) Plin., lib XXXVII, cap. 2.

où ceux qui le travaillent sont à portée d'employer les morceaux les plus considérables, ne débite et ne possède que de très-petits bijoux de cette matière, entre lesquels, les plus remarquables pour la dimension, sont des coupes ou des vases de quelques pouces de diamètre : l'on n'y parle d'aucun morceau qui puisse égaler en volume un buste de grandeur naturelle.

Mais dira-t-on, en restreignant à l'idée d'un simple portrait la figure dont parle Pausanias, quel besoin y a-t-il de supposer que ce portrait aurait été de proportion naturelle? Pour en expliquer l'exécution, ne suffit-il pas de se le représenter comme un très-petit ouvrage, et du genre de certains bustes faits de pierres précieuses, et qu'on voit dans plus d'un cabinet de curiosités? *(parvæ effigies.)*

Il faudrait sans doute se résigner à cette explication, si l'on ne pouvait en trouver aucune autre dans les ressources de l'art. Mais je crois d'abord que les apparences mêmes sont contre cette manière de concevoir l'ouvrage en question.

1° Il n'est guère probable que Pausanias, au milieu de tous les grands monuments contenus dans le temple d'Olympie, ait été faire remarquer d'aussi petits objets que ceux dont la supposition que je combats donne l'idée, si toutefois on peut se permettre de penser que des curiosités de cabinet y eussent trouvé place.

2° La figure d'Auguste en *electrum* est décrite comme faisant pendant à celle de Nicomède, roi de Bithynie, qui était en ivoire. Faudra-t-il donc supposer aussi que ce n'était qu'un petit ouvrage de la nature de ceux auxquels on emploie aujourd'hui l'ivoire pour l'ornement de nos cheminées.

3° Ce qui semble le plus propre à combattre l'opinion de la petitesse des deux portraits, c'est que tous deux reposaient sur des piédestaux circulaires, τοῖς κατασκευάσμασι τοῖς περιφερέσιν ἐγκείμεναι. Dès-lors il faut accorder que pour le moins c'étaient deux bustes posés (peut-être selon l'usage moderne) sur des colonnes tronquées.

Au reste, c'est l'idée de buste qui nous a conduits à rapetisser la mesure de ces deux ouvrages. Toutefois le mot grec εἰκόνες ne comporte pas nécessairement cette idée. Il peut se dire aussi de toute statue-portrait; et quant à moi, je ne vois aucune difficulté (même sous le rapport de l'exécution mécanique) à supposer que les deux figures d'Auguste et de Nicomède, étaient deux statues de sculpture polychrome. Celle-ci probablement était d'or dans ses vêtements, avec la tête et les extrémités d'ivoire; celle-là aurait eu le corps en ivoire ou en marbre, et la tête couleur d'or en succin ou ambre jaune.

J'ai dit que je ne voyais aucune difficulté mécanique dans cette hypothèse, c'est-à-dire pas plus que dans la supposition d'un buste de grandeur naturelle. Or, s'il nous a paru qu'on ne pouvait pas raisonnablement donner une autre proportion à la tête d'Auguste, ce qu'il faut dire, c'est comment, avec d'aussi petits morceaux que sont ceux de l'ambre jaune, on put faire une tête de grandeur naturelle (vu l'impossibilité reconnue d'un bloc égal en volume à celui d'une tête ordinaire).

Cette difficulté ne peut plus en être une, après qu'on a parcouru la description d'un si grand nombre de statues colossales en ivoire, c'est-à-dire formées d'une matière qui présente à l'art du statuaire, des morceaux proportionnellement plus petits pour un colosse de quarante pieds par exemple, que ne le sont les morceaux d'ambre jaune pour une tête de grandeur naturelle. L'explication de la figure d'Auguste en succin est

nécessairement renfermée dans la théorie de l'art des assemblages, qui constitue le secret de la statuaire en ivoire, et qui sera développée dans la partie suivante de cet ouvrage.

En attendant, rien de plus simple à expliquer que le travail mécanique du portrait d'Auguste (fût-il colossal) en succin ou ambre jaune.

Le succin est, comme l'on sait, une substance résineuse, fossile, qu'on trouve en différents pays, mais particulièrement sur les côtes de la Baltique, où la mer la jette. On en exploite aussi qui se rencontre par couches dans les terres (1). Celui-ci est recouvert d'une croute assez dure; l'autre, que jette la mer sur les rivages, n'est enveloppé que de quelques herbes marines qui se détachent facilement. Ces morceaux, ordinairement fort petits, mais dont quelques-uns ont jusqu'à six pouces de large, se laissent travailler avec assez de facilité; leur dureté n'excède pas celle de l'ivoire. Il n'a donc fallu, pour exécuter le portrait d'Auguste, que réunir un assez grand nombre de morceaux d'ambre jaune d'une même couleur, et les assembler par compartiments, selon le procédé qui sera décrit pour la statuaire en ivoire (*voy.* Partie VI). Le succin étant résineux et inflammable, les joints de l'ouvrage auront été très-faciles à souder entre eux; et comme cette matière reçoit le plus beau poli, rien ne doit avoir eu plus de ressemblance avec l'or.

Ainsi a pu s'exécuter la tête d'Auguste dans la dimension qu'on voudra lui donner, soit qu'elle ait surmonté un buste, soit qu'elle ait fait partie d'une statue, l'un et l'autre en marbre ou en métal, sans qu'il soit nécessaire de supposer un bloc d'ambre d'une grosseur extraordinaire. Cette supposition serait d'autant moins admissible, qu'au siècle d'Auguste, l'ambre était bien plus rare à Rome, qu'il ne le fut depuis, et que du temps de Pline où il était devenu commun, cet écrivain ne cite, comme on l'a vu plus haut, aucun ouvrage en succin d'une dimension tant soit peu considérable.

Il faut présumer que celui dont on vient de parler n'aura pas été unique dans son genre. La couleur du succin, si ressemblante à celle de l'or, aura contribué à mettre cette substance en vogue sous les premiers empereurs romains, c'est-à-dire à une époque où les statues d'or se multiplièrent au plus haut point (*voy.* Partie III). On ne peut dès-lors s'empêcher de croire que le luxe de l'ivoire n'ait continué d'accompagner celui de ce métal, soit dans les travaux où l'usage les réunissait, soit dans une multitude d'emplois particuliers. J'ai déja indiqué la plupart de ces emplois, sans désignation d'âge, au Paragraphe IV de la Partie III. Ici, où l'on suivra, autant que possible, l'ordre des temps, il faudra se contenter du petit nombre d'exemples que le hasard nous a conservés.

Auguste, en actions de grace de la victoire d'Actium, fit élever à Rome, dans le Palatium, un temple en l'honneur d'Apollon, dieu tutélaire d'Actium. Les portes de ce temple étaient d'ivoire, *et valvæ libyci nobile dentis opus*, ainsi que le dit Properce (2), qui décrit les sujets de bas-reliefs qu'on y voyait représentés.

Festus nous apprend qu'on faisait en ivoire ces chariots appelés *tensa*, sur lesquels on promenait dans les jeux du cirque les images des dieux. L'usage de porter des statues dans les fêtes religieuses fut des plus anciens et des plus répandus. Arrivés à Babylone, dit Baruch (3), vous verrez des dieux de toute espèce, portés sur les épaules de leurs prêtres. Dans les pompes de Ptolémée Philadelphe et d'Antiochus Épiphanès, on voitura

(1) Tableau de la mer Baltique, tom. I, pag. 66. — (2) Propert., lib. II, Eleg. 23, *dans quelques éditions;* 31, *dans d'autres.* — (3) Baruch, cap. 6, v. 3.

une multitude de statues. Cette manière d'honorer les dieux ne fut pas moins usitée en Grèce. A Titane (1), on transportait dans le temple de Minerve une statue en bois de Coronis pour l'adorer. Les Sicyoniens tous les ans portaient de nuit, dans le temple de Bacchus (2), certaines statues que l'on tenait le reste du temps en dépôt dans le *Cosmeterium.* Aux fêtes dyonisiaques d'Athènes on descendait et l'on portait à l'académie la statue et le trône de Bacchus (3).

On conçoit que des idoles de métal ou de pierre sur-tout, en les supposant de grandeur naturelle, auraient été d'un transport trop difficile ou trop dangereux. Aussi l'usage des figures portatives nous paraît un de ceux qui contribuèrent à perpétuer la pratique de la statuaire en bois, et par suite celle des statues dont le bois faisait le fond, et dont l'ivoire était le revêtissement. Plus d'un passage nous montre que chez les Romains, et sous les premiers empereurs, on fit servir l'ivoire aux statues portatives que l'on avait l'habitude de promener dans les jeux du Cirque.

Entre les honneurs que le sénat, selon Tacite (4), décerna à Germanicus, il fut décrété qu'à l'ouverture des jeux du Cirque on promenerait sa statue en ivoire. Tacite n'emploie que le mot *eburnea,* ce qui fait présumer que l'ouvrage était uniquement d'ivoire, sans mélange d'autre matière, comme nous l'avons déja remarqué dans quelques statues.

Suétone nous donne à penser que la même chose eut lieu à l'égard de la statue de Britannicus, que l'empereur Titus avait fait exécuter en ivoire, pour être portée en pompe dans les cérémonies du Cirque (5). *Et alteram ex ebore equestrem.* Cette figure ne fut pas sans doute la seule statue équestre qui ait été faite en ivoire.

On accordera sans peine qu'un tel ouvrage, comme la matière seule le prouve, n'avait pas été destiné à rester en plein air; le passage de Suétone indique ensuite qu'il servait de pendant à une statue d'or dans le palais de Titus; si l'on ajoute à cela que c'était une statue portative, il faudra croire que la proportion en fut modique. Toutefois cet emploi de l'ivoire dans une figure équestre annonce une habileté remarquable, sur-tout pour le siècle où elle fut exécutée. Dans tous les cas, c'est le seul exemple que nous ayons de l'ivoire appliqué à la sculpture du cheval. Jusqu'ici nous n'avons eu à citer que les chevaux de Dipæne et Scyllis travaillés en ébène, et dont les cornes de pieds ou les sabots étaient d'ivoire, comme on le voyait aussi aux chevaux dorés du char de Neptune, qui va être l'objet du paragraphe suivant.

(1) Pausan., lib. II, cap. 11. — (2) *Idem, ibid.,* cap. 7. — (3) Philostr., vit. Herod. Att., p. 548. — (4) Tacit. Annal., lib. II, *in fine.* — (5) Suéton, vit. Tit. Vespas., § 2

PARAGRAPHE XI.

Description et restitution du char et du groupe de Neptune et Amphitrite, ouvrage d'or et d'ivoire dans le temple de Neptune à Corinthe.

On a déja eu plus d'une occasion de montrer comment, dans les descriptions de Pausanias, de grandes compositions, faute d'un lien qui en réunisse les parties, avaient dû échapper au regard inattentif d'un œil peu expérimenté en ces matières. Je crois qu'on peut faire la même remarque sur la description de l'intérieur du temple de Neptune à Corinthe, et qu'il sera facile d'y découvrir l'ensemble d'un superbe monument, resté jusqu'à présent invisible dans le texte de l'écrivain. Ce texte n'offre toutefois ni obscurité, ni difficulté. Tous les traducteurs l'ont interprété d'une manière uniforme, mais tous sans avoir donné à connaître que les objets qui se succèdent sous la plume de leur auteur, sont les parties d'un grand ensemble, d'un seul monument et des plus remarquables entre les diverses compositions de sculpture polychrome, dont étaient ornés les principaux temples de la Grèce. Il est même résulté du genre de la description de Pausanias, et de la version uniforme de ses interprètes, que quelques critiques ont cité des portions de l'ouvrage dont je prétends faire un tout, comme formant elles-mêmes autant de *touts* séparés (1).

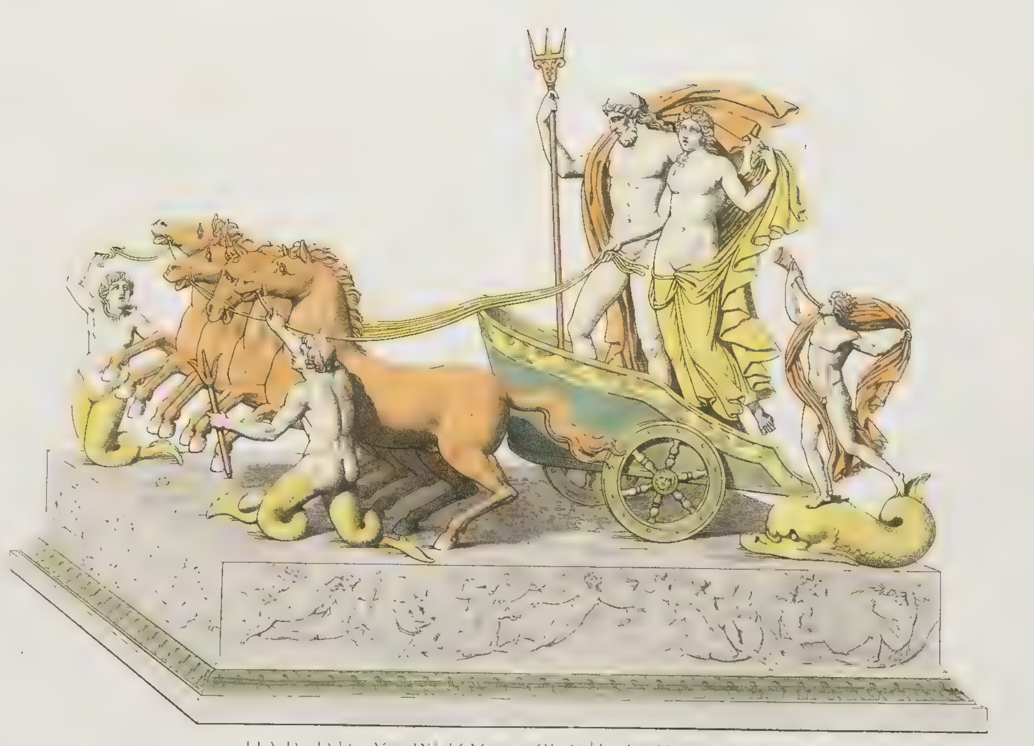
Dans l'opinion où je suis, que la composition dont je vais présenter la restitution, sort d'elle-même du texte grec, qu'il ne s'agit que d'être averti de l'y remarquer, pour l'y voir; ne connaissant d'ailleurs aucune hypothèse contraire à discuter, j'épargnerai au lecteur l'ennui d'une controverse gratuite. Je vais me contenter de mettre sous ses yeux, comme contenant à-la-fois, et l'objet de la question, et les moyens propres à la résoudre, le passage de Pausanias en grec, et la traduction française de ce texte.

......Τὰ δὲ ἔνδον ἐφ' ἡμῶν ἀνέθηκεν Ἡρώδης Ἀθηναῖος, ἵππους τέσσαρας ἐπιχρύσους πλὴν τῶν ὁπλῶν· ὁπλαὶ δὲ σφίσιν εἰσὶν ἐλέφαντος. Καὶ Τρίτωνες δύο παρὰ τοὺς ἵππους εἰσὶ χρυσοῖ, τὰ μετ' ἰξὺν καὶ οὗτοι ἐλέφαντος· τῷ δὲ ἅρματι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν ἐφεστήκασι. Καὶ παῖς ὀρθός ἐστιν ἐπὶ δελφῖνος ὁ Παλαίμων· ἐλέφαντος δε καὶ χρυσοῦ καὶ οὗτοι πεποίηνται. Τῷ βάθρῳ δὲ, ἐφ' οὗ τὸ ἅρμα, μέση μεν ἐπείργασται θάλασσα, ἀνέχουσα Ἀφροδίτην παῖδα· ἑκατέρωθεν δέ εἰσιν αἱ Νηρηΐδες καλούμεναι (Ici une digression sur les Néréïdes et sur leur culte). Τοῦ Ποσειδῶνος δέ εἰσιν ἐπειργασμένοι τῷ βάθρῳ καὶ οἱ Τυνδάρεω παῖδες, ὅτι δὴ σωτῆρες καὶ οὗτοι νεῶν καὶ ἀνθρώπων εἰσὶ ναυτιλλομένων. Τὰ δὲ ἄλλα ἀνάκειται Γαλήνης ἄγαλμα καὶ Θαλάσσης, καὶ ἵππος εἰκασμένος κήτει τὰ μετὰ τὸ στέρνον, Ἰνώ τε καὶ Βελλεροφόντης, καὶ ὁ ἵππος ὁ Πήγασος. Paus., lib. II, cap. 1.

« Pour ce qui est de l'intérieur, Hérodès Atticus y a consacré, de nos jours, quatre « chevaux dorés, à la réserve des sabots qui sont en ivoire; près des chevaux, sont

(1) Dans un Mémoire sur les Pélasges de M. Dupuis (Mém. de l'Inst. Classe de Littér. et Beaux-Arts, tom. III, pag. 110), tous les objets, tant ceux du Pronaos du temple que ceux de l'intérieur, sont indiqués confusément, comme autant de morceaux détachés et sans rapport entre eux.

On lit, au mot *cheval* (Diction. des Beaux-Arts de M. Millin), qu'*Herodes Atticus consacra un char à quatre chevaux entièrement dorés dans le temple de Corinthe*. Ce qui donnerait à penser que ce char ne faisait point partie d'une plus grande composition.



CHAR DE NEPTUNE ET D'AMPHITRITE
EN OR ET IVOIRE DANS LE TEMPLE DE NEPTUNE À CORINTHE
Restitué d'après la description de PAUSANIAS L. 2 Ch. 1

« deux tritons également dorés jusqu'à mi-corps, le reste est d'ivoire. Neptune et Amphitrite sont en pied dans un char. Le jeune Palémon est debout sur son dauphin. Ces « figures sont aussi composées d'or et d'ivoire. Le soubassement qui supporte le char, « présente en demi-figure Talassa soutenant Vénus naissante, et accompagnée de chaque « côté par des Néréides.......... Sur ce même soubassement sont sculptés les enfants de « Tyndare, en tant qu'ils sont des divinités favorables aux vaisseaux et aux navigateurs. « On y voit encore la figure du calme et celle de la mer, un cheval marin dont la « partie inférieure depuis le poitrail se termine en poisson, Ino et Bellérophon avec le « cheval Pégase. »

L'effet naturel qui résulte du détail de cette description, est, ce me semble, de faire croire que l'intérieur du temple de Neptune à Corinthe, comme celui de beaucoup d'autres, renfermait un assez grand nombre d'objets d'art, dus à la munificence d'Hérodès Atticus. Effectivement ce texte offre plutôt une énumération qu'une description. Lorsque l'objet décrit n'est pas un composé de parties connues pour ne pouvoir exister hors de leur ensemble, rien de plus facile à l'imagination que de se figurer chaque partie comme un tout isolé. C'est ce qui arrive souvent dans les descriptions des édifices, quand elles sont mal faites. Si l'écrivain manque d'employer les mots propres à indiquer ce qui constitue le rapport des colonnes d'un temple avec ce temple, le lecteur ne peut pas deviner si elles en font partie, ou en sont détachées, parce qu'il peut y avoir des colonnes sans temple, et des temples sans colonnes.

Pareil défaut peut avoir lieu dans la description d'un groupe et de toute composition en sculpture. La simple énumération des figures ne tend qu'à en opérer la décomposition dans l'esprit du plus grand nombre. Voilà ce qui est résulté ici du mode de description employé par Pausanias, et l'effet en serait irremédiable, si une particularité facile à y observer, ne nous démontrait que l'attelage de quatre chevaux, les tritons, Neptune et Amphitrite dans un char, et Palémon sur le dauphin, au lieu d'être des objets détachés, se trouvaient liés entre eux par une composition générale. Cette particularité, qui remet tout ensemble, est le soubassement orné de bas-reliefs, dont il est fait deux fois mention dans le texte. Qu'on reprenne la description par la fin, et en rétrogradant, et les membres désunis vont se rejoindre.

Sur un soubassement dont les faces sont décorées de sujets divers, s'élève le char de Neptune et d'Amphitrite représentés debout, etc. Dès que le char existe, il lui faut un attelage. Il est donc tout simple d'atteler à ce char *les quatre chevaux de bronze doré*, qu'aucune particularité ne désigne comme ayant pu en être indépendants. *A côté des chevaux*, παρὰ τοὺς ἵππους, *il y a deux tritons, etc.* Voilà encore un rapport bien indiqué, et qui n'est pas un simple rapport de proximité, comme entre les statues d'une galerie, où les objets peuvent se toucher sans se correspondre. Le rapprochement ici est trop bien motivé, pour paraître un effet du hasard. Deux tritons font si naturellement partie de la suite de Neptune, et se lient si bien au groupe des chevaux, qu'on ne peut se refuser, d'après l'emploi de la préposition παρὰ, d'en faire un accessoire dépendant du quadrige. Enfin, pourquoi le petit Palémon, qui sur tant de bas-reliefs accompagne la pompe triomphale du dieu des mers, n'aurait-il été ici qu'une statue isolée sur sa base?

Trois considérations me portent à faire de ces divers objets un tout composant le monument de Neptune et d'Amphitrite.

La première est que rien dans le texte de Pausanias ne contredit l'ensemble proposé, et qu'au contraire plus d'une indication formelle l'autorise.

La seconde est que tous les objets décrits, et tous les sujets du soubassement, ayant un rapport sensible avec le groupe triomphal de Neptune, il est beaucoup plus aisé de les imaginer réunis que séparés. Le point indubitable de Neptune et d'Amphitrite, dans un char porté sur un soubassement, est ici comme un principe évident, dont tout le reste devient la conséquence obligée.

Ma troisième considération dérive de l'uniformité de matière et de goût qui règne dans les objets de la description. On y voit des chevaux dorés, avec les sabots en ivoire, des tritons dont le nu ou la partie supérieure était d'ivoire, et l'inférieure, ou celle qui se termine en queue de poisson, faite en or. Palémon sur son dauphin est aussi d'or et d'ivoire, et l'on a vu que dans le texte, le pronom οὗτοι pouvant très-bien se rapporter à Neptune et à Amphitrite, il est permis d'appliquer à leurs figures le même mélange des deux matières. Cette uniformité, dans ces divers objets, me paraît donc une forte raison de les considérer, comme composant les parties d'un grand et magnifique groupe en or et ivoire, élevé au milieu du temple de Neptune.

Corinthe était la ville favorite de ce dieu. Sans doute elle avait dû, selon l'usage, élever à son patron, un monument du genre de ceux que l'on a vus sous le nom de trône, distinguer par plus de grandeur et de richesse les images des divinités tutélaires de chaque pays. Mais il n'était pas nécessaire que le dieu fût toujours représenté dans un trône. S'il y avait uniformité de magnificence dans ces monuments, il s'y rencontrait des variétés de composition. Ainsi le colosse de Minerve au Parthénon, quoique debout, n'en offrait pas avec ses accompagnements, un ensemble moins riche et moins imposant, que le Jupiter d'Olympie et la Junon d'Argos dans leurs siéges magnifiques.

Le dieu des mers ne pouvait être mieux représenté, avec toute sa pompe, que dans un char à quatre chevaux, environné des divinités marines, et figuré voguant sur les flots, qui probablement étaient indiqués autour du soubassement, à-peu-près comme cela se voit autour des plinthes de quelques statues de fleuves.

Pausanias n'a rien dit qui puisse indiquer la dimension de cet ouvrage. Les mots dont il use à l'égard du temple, n'obligent pas de conclure que l'intérieur eût été trop petit pour renfermer un colosse. *L'édifice* (porte le texte) *n'est pas des plus grands*, τῷ ναῷ δὲ ὄντι μέγεθος οὐ μείζονι. On pourrait alléguer contre ce texte, qu'un seul changement de lettre, c'est-à-dire l'adverbe ἐν au lieu de la négative οὐ, doit faire dire à l'écrivain précisément le contraire, parce qu'il est probable que le temple de la Divinité principale de Corinthe avait dû être un temple de première classe en grandeur. Corinthe, il est vrai, avait été détruite et livrée aux flammes par Mummius. Mais les temples purent être épargnés et dépouillés sans être détruits. Quand on accorderait même qu'ils le furent, et que lors de son rétablissement par Jules César, la ville n'aurait plus eu les moyens de redonner aux édifices sacrés leur ancienne grandeur, quand on admettrait le texte de Pausanias tel qu'il est, ce texte ne signifierait pas pour cela que le temple de Neptune eût été du nombre de ces petits édifices, où un colosse n'aurait pu trouver place. Il faudrait entendre les mots cités, dans le sens que le temple eût appartenu à la classe des moyens temples, de ceux du second ordre.

Nous voyons effectivement dans la description, qu'il avait un péribole ou une enceinte

sacrée, au milieu de laquelle on comptait encore d'autres temples, et des monuments qui avaient échappé à la destruction de Corinthe. Une grande avenue y conduisait, et cette avenue était formée, d'un côté, par une rangée de pins alignés, de l'autre, par une file de statues, qui étaient celles des vainqueurs aux jeux isthmiques. (Ces jeux n'avaient pas été interrompus par la prise de la ville, et ils furent célébrés, comme de coutume, au milieu de ses ruines (1).) Le temple ou le *Naos* paraît avoir eu tout ce qui constituait les grands temples. Pausanias parle de tritons de bronze, qui s'élevaient, de côté et d'autre, sur les acrotères du fronton; il fait mention du *pronaos*, où l'on voyait en bronze deux statues de Neptune, une d'Amphitrite, et une de Thalassa (ou la Mer).

Rien par conséquent n'empêche de croire que l'intérieur du *Naos* ait eu une capacité propre à recevoir un groupe colossal.

Cela posé, il me semble que ma conjecture doit trouver sa confirmation dans le passage où Philostrate fait mention des figures de Neptune et d'Amphitrite, et des autres objets dont Hérodès Atticus avait rempli le temple de Corinthe. Καὶ τὰ ἀγάλματα, ὅ, τε τοῦ Ἰσθμίου Κολοσσὸς, καὶ ὁ τῆς Ἀμφιτρίτης, καὶ τῶν ἄλλων τὸ ἱερὸν ἐνέπλησεν· οὐδὲ τον τοῦ Μελικέρτου παρελθὼν δελφῖνα (2). *Item Isthmi signa, Colossum Isthmium et Amphitrites, cæteraque quibus templum replevit; neque Melicertæ Delphina præterierim.* Il est visible que Philostrate parle ici du même temple que Pausanias : car sans doute on ne pensera pas qu'il y ait eu à Corinthe deux temples de Neptune, ornés dans leur intérieur par Hérodès Atticus, et contenant tous les deux les mêmes objets d'art. Il faut remarquer en effet cette mention, faite en passant, de Mélicerte et de son dauphin. Or, selon tous les mythologues, Mélicerte est le même que Palémon. Mais on a vu que Philostrate donne le nom de colosse au Neptune et à l'Amphitrite d'Hérodès Atticus. Ainsi cette notion précise supplée au silence de Pausanias, sur l'idée qu'on peut prendre de la grandeur du monument dont j'offre ici la restitution (*voy.* Pl. XXV).

Ce qui a peut-être empêché de voir dans la description de Pausanias l'ensemble que présente le dessin ci-joint, ce qui peut encore faire naître quelque doute sur le caractère de groupe ou de composition dont j'ai essayé de prouver la vraisemblance, c'est l'habitude où l'on est de juger l'antiquité perdue par celle qui reste. Mais ces recherches ayant pour objet de faire revivre par la critique de l'art et des textes, non pas quelques monuments méconnus, mais des idées et des genres de compositions et d'ouvrages ensévelis sous les ruines du temps, le défaut d'autorités, dans le petit nombre de fragments antiques qu'on possède, ne saurait être ici une objection valable. Sans doute nous n'avons ni composition, ni groupe semblable à celui dont il s'agit. Toutefois ce serait bien mal apprécier le génie de la sculpture antique, que de la resserrer dans les bornes des compositions que nous connaissons. On pourrait déja montrer que si nous ne possédons pas de ces groupes nombreux en figures, nous en possédons les parties décomposées, et que, selon toutes les apparences, la famille de Niobé par Scopas, dont nous avons des copies, fut autrefois un ensemble de figures réunies par une même composition.

Mais Pline nous apprend que du même Scopas, on voyait à Rome, dans le temple de Cn. Domitius, un ouvrage beaucoup plus semblable encore, et par le genre, et par le sujet, à celui dont il est ici question. C'était un groupe représentant *Neptune, Thétis et*

(1) Paus., lib. II, c. 2. — (2) Philostr., de vit. Sophist., lib. II, pag. 550.

Achille, des Néréides montées sur des dauphins, des poissons, des chevaux marins, plus, des tritons, le cortège de Phorcus, la troupe des monstres et enfants de la mer; le tout de la main du seul Scopas : ouvrage étonnant (ajoute Pline), *quand même il aurait occupé la vie entière de l'artiste* (1).

Le nom seul de Scopas, auteur de ce grand monument de sculpture, prouve qu'il ne fut pas exécuté à Rome, et qu'il y fut transporté de Grèce par morceaux détachés; car un groupe si nombreux en figures, n'avait pu être taillé dans un seul bloc de marbre. Mais sa nouvelle destination, c'est-à-dire la place qu'on lui donna au milieu d'un temple de Rome, indique assez bien que telle avait dû être sa destination primitive dans quelque temple en Grèce : ce n'est pas même faire une conjecture, que de prétendre qu'un semblable groupe avait été enlevé à un temple de Neptune. Ce qui en serait une, ce serait l'opinion que ce temple eût été celui de Corinthe, et que Mummius aurait compris l'ouvrage de Scopas parmi ceux dont il dépouilla cette ville. Je n'ai ni l'intention ni le besoin d'y insister; ma seule raison, en rapprochant du monument décrit par Pausanias, celui de la description de Pline a été d'appuyer d'un exemple irrécusable, la remise ensemble des parties dont la restitution proposée a fait un tout. Je dis que l'exemple de la description de Pline est irrécusable, et toutefois elle aurait eu, comme celle de Pausanias, l'inconvénient de décomposer le groupe de Scopas, si les deux mots, *præclarum opus*, ne lui eussent rendu l'idée d'ensemble, et ce caractère d'un *tout*, que j'ai pris à tâche de reproduire dans le monument de Corinthe (*voy.* Pl. XXV).

J'ai fait en sorte d'y rester fidèle à toutes les indications de Pausanias. J'y ai représenté tous les objets dont il parle, moins ceux qui étaient en bas-relief sur la partie du soubassement, qu'un seul dessin ne pouvait pas rendre sensible, et qui auraient exigé, sans grande utilité, un second aspect de toute la composition.

J'ai eu principalement en vue de reproduire aux yeux l'idée d'un monument caché, si l'on peut dire, dans sa propre description, d'augmenter en quelque sorte le domaine de l'antiquité, d'enrichir enfin l'imagination des artistes et amateurs de l'art, en leur présentant, comme revêtues d'une certaine réalité, des compositions jusqu'ici inconnues, et auxquelles la réunion seule de la critique et du dessin pouvait redonner quelque existence.

Mon but a été encore de montrer que, dans le second siècle de notre ère, la statuaire en or et ivoire continuait d'être pratiquée avec succès, et de produire de grands et remarquables ouvrages. Ce que le paragraphe suivant va confirmer.

(1) *Sed in maximâ dignatione Cn. Domitii delubro in circo Flaminio Neptunus ipse, et Thetis, atque Achilles, Nereides suprà delphinos et cete et hippocampos sedentes, item tritones, chorusque Phorci et pristes, ac multa alia marina, omnia ejusdem manus. Præclarum opus etiam si totius vitæ fuisset.* Plin., lib. XXXVI, cap. 5.

PARAGRAPHE XII.

Du temple de Jupiter Olympien à Athènes, terminé par Adrien. — Du colosse d'or et d'ivoire qu'il y fit exécuter.

En parlant des ouvrages d'or et d'ivoire dont Hérodès Atticus embellissait encore la Grèce, dans le second siècle de notre ère, j'aurais pu faire remarquer, au milieu du temple de la Fortune, qu'il construisit à Athènes près du stade Panathénaïque, une statue de la déesse en ivoire (1), qui sans doute avait été faite pour ce temple, et très-probablement sous le règne de l'empereur Adrien. Mais ce morceau n'approcha pas, pour la grandeur et l'importance, du Jupiter Olympien d'Athènes, si, comme on est fort autorisé à le penser, le temple de la Fortune fut un petit édifice, et si au contraire, ainsi qu'on le sait, l'Olympeium terminé par Adrien, fut un des plus vastes monuments qui aient existé en Grèce. Vitruve en effet (2) le met au nombre des quatre temples en marbre dont on ne citait point le nom, sans y joindre celui de la ville qu'ils ornaient. Tels étaient avec le temple d'Athènes, ceux d'Éphèse, de Milet et d'Éleusis.

Le temple olympien d'Athènes avait eu, pour premier fondateur (3), Deucalion, qui, si l'on en croit le passage de la Chronique de Paros, restitué par Prideaux (4), l'aurait élevé en l'honneur de Jupiter *Fuxius*, après le déluge, et pour remercier le dieu de la cessation de ce fléau. L'ancien édifice aurait eu neuf cent cinquante ans de durée, en comptant depuis Deucalion jusqu'à la 54e olympiade. Vers cette dernière époque, Pisistrate s'était emparé de la tyrannie à Athènes. Pour consolider son pouvoir, il employa le moyen que la politique, suivant Aristote (5), doit suggérer à tous les tyrans. C'est d'occuper par de grands travaux la multitude qu'on a préalablement appauvrie, et réduite à chercher de quoi vivre dans le travail journalier des constructions. Il entreprit celle du nouveau temple de Jupiter.

On a déja eu l'occasion d'observer que très-probablement l'Olympeium d'Athènes fut un ouvrage hors de proportion avec les ressources du siècle où il fut commencé; ce qui nous explique pourquoi sa construction resta si souvent et si long-temps interrompue (6). Pisistrate se vit deux fois obligé d'en discontinuer les travaux. Après lui, ses fils Hippias et Hipparque en poursuivirent successivement, et se virent l'un après l'autre forcés d'en abandonner l'entreprise.

Quatre architectes, dit Vitruve (7), savoir, Antistatès, Callescros, Antimachidès et Porinos, en avaient jeté les fondements sous le règne de Pisistrate *(fundamenta constituerunt)*. Par ces mots il faut entendre probablement plus que les fondations. Ces architectes, ou

(1) Philostr., vit. Herod. Attic., pag. 549. — (2) Vitruv., lib. VII. Præfat. *in fine*. — (3) Paus., lib. I, cap. 18. —(4) Marmor. Oxoniens. Prid. in Marm. I, pag. 356. — (5) Aristot. Politic., lib. V, cap. 11. — (6) Meurs. Athen. Attic., lib. I, pag. 142. — (7) Vitruv., loco cit.

conjointement, ou successivement, pendant les trente-six ans de la domination des Pisistratides, avaient conduit et élevé, n'importe jusqu'à quelle hauteur hors de terre, les différentes parties de l'*Olympeium*. Le *Naos* en effet se trouvait au milieu d'un péribole qui avait quatre stades de circuit (1). Si, comme cela paraît probable, le soubassement que Stuart a décrit et dessiné (2) est un reste de ce péribole, on peut juger par la grandeur des blocs dont il était formé, et par la vaste étendue qu'embrassait le plan du temple proprement dit, que véritablement ce fut une des plus considérables entreprises de l'antiquité.

Je ne crois pas avec Prideaux, que ce qui empêcha d'en poursuivre l'exécution ait été la haine des tyrans qui l'avaient commencée, et le souvenir de l'oppression dont ces travaux avaient été le moyen ou l'occasion. Il est plus naturel de penser que les circonstances politiques dans lesquelles Athènes se trouva depuis l'expulsion des Pisistratides, et les deux guerres des Mèdes, enlevèrent à cette ville les ressources nécessaires pour fournir à une si grande dépense. Si, ensuite après les victoires de Salamine et de Platée, sous la paisible administration de Cimon et de Périclès, les Athéniens portèrent à d'autres édifices les richesses de l'état et les contributions des alliés, cela s'explique encore, et par le besoin qu'on eut de reconstruire les monuments que les Perses avaient détruits, et par ce sentiment fort naturel, qui porte les dépositaires du pouvoir à entreprendre de nouveaux ouvrages, plutôt qu'à continuer ceux de leurs prédécesseurs.

L'excessive dépense que paraît avoir dû exiger la continuation du temple olympien, entrepris par Pisistrate, fut une des principales causes de la longue interruption qu'éprouva la confection de ce monument. Il faut croire cependant que l'entreprise avait été portée à un point d'avancement assez remarquable, puisque dans le troisième siècle, avant notre ère, Dicæarque (3) n'avait pas vu sans étonnement, et le plan de l'édifice, et les travaux déja commencés, et la conception hardie des premiers architectes.

Les renseignements historiques, recueillis sur ce monument, nous apprennent (4) que Persée, roi de Macédoine, après un intervalle de plus de trois siècles, avait repris l'entreprise long-temps abandonnée de l'Olympeium. Mais quelle part eut-il à sa continuation? c'est ce que Tite-Live ne nous dit point. Selon cet écrivain, l'Olympeium d'Athènes aurait été le seul temple qu'on eût projeté dès son origine, dans une proportion conforme à la grandeur du dieu. *Unum in terris inchoatum pro magnitudine dei.* Or, cette courte notion semble propre à faire prendre une haute idée de l'ouvrage de Pisistrate. Elle nous apprend que, lorsque beaucoup de temples avaient dû leur grandeur à des augmentations successives, celui de Jupiter à Athènes fut conçu d'abord dans toutes ses parties, de manière à ce que ceux qui vinrent après, n'eurent rien à ajouter aux dispositions primitives de son ensemble.

Antiochus (Epiphanès), roi de Syrie, fut, selon Vitruve (5), un des continuateurs de ce temple. S'étant engagé à faire les frais de son achèvement, un architecte, citoyen romain, nommé Cossutius, en termina la *cella*, disposa autour les deux rangs de colonnes, selon la règle des temples diptères, et conduisit à leur fin les travaux et les ornements de l'entablement.

(1) Pausan., lib. I, cap. 18. — (2) Antiq. of Athens, tom. III, ch. 2, Pl. 3. — (3) Dicæarq., in descript. Græciæ ubi de Athenis agit. — (4) Tit. Liv., lib. XLI, cap. 20. — (5) Vitruv., lib. VII. Præfat

Il paraît que ces travaux étaient à peine achevés, lorsque Sylla ayant pris Athènes, enleva des colonnes du temple olympien, pour les appliquer au temple de Jupiter Capitolin (1).

Suétone rapporte (2) que, sous le règne d'Auguste, plusieurs rois et petits princes, alliés ou amis de Rome, dans le dessein de plaire à cet empereur, se réunirent pour achever l'Olympeium, et le consacrer à son génie. L'entreprise ne fut pas portée à sa fin, puisque Spartien et Xiphilin nous apprennent que ce fut Adrien qui eut l'honneur d'achever entièrement ce temple.

Un passage de l'Icaro-Menippe de Lucien, fixe encore la date de son achèvement au règne de ce prince. Lucien, qui vivait de son temps, fait demander à Menippe, par Jupiter, si les Athéniens étaient dans l'intention d'achever leur Olympeium, καὶ εἰ τὸ Ὀλύμπιον αὐτῶν ἐπιτελέσαι διανοῦνται (3). Or, cette plaisanterie n'a pu être motivée que par la reprise des travaux. Enfin Pausanias dit positivement qu'Adrien fit la consécration de ce temple, τόν τε ναὸν ἀνέθηκε.

Lorsqu'on lit chez cet écrivain tout ce que l'édifice renfermait de magnificences (4), on est tenté de croire qu'aucun autre monument, même dans les plus beaux temps de la Grèce, n'eût été en état de lui disputer la prééminence. Adrien avait sans doute mis à contribution les villes coloniales qu'il avait fondées, rebâties ou repeuplées, et dont on voyait les statues de bronze en avant de chaque colonne. Mais chacune de ces villes avait encore fait exécuter une statue de l'empereur. Aussi Pausanias dit-il que dans toute cette grande enceinte, qui avait 2400 pieds de circuit, on ne trouvait pas une place qui ne fût remplie de statues. La ville d'Athènes avait dû signaler particulièrement sa reconnaissance. Quoique au milieu d'un si grand nombre de figures d'Adrien, on en distinguât quatre sculptées, deux en marbre de Thase, et deux en pierre d'Égypte, les Athéniens crurent devoir enchérir sur toutes les autres villes, et ils placèrent au *posticum* du temple la statue de leur bienfaiteur, dans une dimension colossale.

D'après les renseignements des écrivains, et plus encore d'après l'indication même des ruines de l'*Olympeium*, retrouvées à Athènes (5), on est porté à croire que la *cella*, ou la partie intérieure du temple, dut excéder de beaucoup en dimension l'intérieur du Parthénon et celui du temple d'Olympie. Il est donc naturel de supposer que la statue principale, c'est-à-dire celle du dieu, placée dans un local aussi vaste, fut un ouvrage, sinon supérieur en grandeur aux colosses d'or et d'ivoire de Phidias, au moins susceptible d'en supporter la comparaison. C'est, à mon avis, ce que Pausanias a dit du Jupiter d'or et d'ivoire de l'Olympeium d'Athènes, dans le passage un peu obscur, s'il n'est pas corrompu, où il en parle, et dont l'interprétation est peut-être plus simple que ne l'ont cru les commentateurs. Voici comme je le traduis.

« Avant d'entrer dans le temple de Jupiter Olympien (6), je dois dire que c'est Adrien, « empereur des Romains, qui l'a consacré, ainsi que la statue du dieu, ouvrage digne « d'admiration. Quoique pour la grandeur il y ait à Rome et à Rhodes des colosses « qui lui sont supérieurs, elle peut soutenir le parallèle avec les autres statues de son

(1) Plin., lib. XXXVI, cap. 6. — (2) Sueton., vit. August., § 60. — (3) Lucian. Icaromenip., tom. VII, pag. 35. *Bipont.* — (4) Pausan., lib. I, cap. 18. — (5) Stuart. Antiquit. of Athens, tom III, ch. 2, Pl. 3. — (6) Pausan., lib. I, cap. 18.

« genre ; elle est exécutée en or et en ivoire, et ceux qui la voient, en admirent encore « plus l'art que la dimension (1). »

Tous les commentateurs ont déclaré ce texte défectueux, et il paraît en effet qu'il manque de clarté. Toutefois il est sensible que Pausanias n'a pas pu vouloir mettre ce colosse d'or et d'ivoire, pour la grandeur, sur la même ligne que ceux de Rhodes, ou quelques-uns de ceux qu'on voyait à Rome, et qui avaient, selon Pline, qui les compare à des tours, jusqu'à cent pieds de haut. Amasée est le seul qui, dans sa version, ait adopté cette fausse manière d'entendre le passage. Mais les autres interprètes, tout en accordant que Pausanias met hors de comparaison les colosses de Rhodes et de Rome, ont été fort en peine de reconnaître le point de rapport que le reste de sa phrase fait attendre ; et c'est sur les mots τὰ λοιπὰ ἀγάλματα, etc., que s'est exercée leur sagacité. Je ne saurais me ranger à aucune de leurs opinions. De quelque manière qu'on rectifie le passage, il me paraît que Pausanias a dû dire que la statue d'or et d'ivoire du Jupiter Olympien d'Athènes, était un colosse d'une grandeur remarquable, si on le comparait, non pas à ces colosses de bronze placés en plein air à Rhodes et à Rome, mais bien aux autres statues colossales du même genre, τὰ λοιπὰ ἀγάλματα ὁμοίως, c'est-à-dire d'or et d'ivoire, renfermées dans l'intérieur des temples.

Lorsqu'ensuite le même écrivain ajoute que ceux qui voyaient cet ouvrage en admiraient encore plus l'art que la grandeur, καὶ ἔχει τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος ὁρῶσιν, il faut se garder de conclure, par une opinion contraire, que la statue ne fût pas d'une grande dimension : car le mérite de l'art pouvait y être tel, que celui de la grandeur ne s'y faisait remarquer qu'après. Voilà tout ce que Pausanias veut dire.

La preuve que le Jupiter d'or et d'ivoire, élevé par Adrien dans l'Olympeium d'Athènes, fut d'une dimension colossale, se tire encore de la comparaison que le même écrivain a établie (comme on l'a vû plus haut, Paragraphe VII) entre cette statue et l'Esculape d'Épidaure. Nous avons déja tiré de ce parallèle, la conséquence que le dieu de la médecine dut être colossal, puisque, dans le cas contraire, rien n'eût été plus insignifiant qu'un semblable parallèle. Il eût suffi de dire qu'il était de grandeur naturelle. Un colosse, donné pour terme de comparaison à une statue, indique cette statue comme étant colossale elle-même. Mais il est bien plus évident que la comparaison qui attribue à la statue du Jupiter d'Athènes une dimension double en hauteur, de celle qu'avait l'Esculape d'Épidaure, fait de la première des deux statues un colosse considérable, c'est-à-dire un ouvrage fort au-dessus de la grandeur naturelle.

Toutes ces considérations forcent donc de croire que le Jupiter Olympien d'Adrien fut un colosse qui, pour la dimension, put entrer en parallèle avec les grands ouvrages de la statuaire chryséléphantine. Quant au mérite de l'art, les productions assez nom-

(1) Πρὶν δὲ ἐς το ἱερὸν ἴεναι τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου, Ἀδρίανος ὁ Ῥωμαίων βασιλεὺς τόν τε ναὸν ἀνέθηκε, καὶ τὸ ἄγαλμα θέας ἄξιον, οὐ μεγέθει μὲν, ὅτι μὴ Ῥωμαίοις καὶ Ῥοδίοις εἰσὶν οἱ κολοσσοὶ, τὰ λοιπὰ ἀγάλματα ὁμοίως ἀποδείκνυται· πεποίηται δὲ ἔκ τε ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ, καὶ ἔχει τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος ὁρῶσιν. Pausan., lib. I, cap. 18.

Sans prétendre rétablir ce passage, qùi peut-être a beaucoup moins besoin de correction qu'on ne l'a pensé, je l'explique ainsi en latin :

Adrianus imperator templum dedicavit et signum visu dignum, non jam magnitudine, ut sunt Romanis et Rhodiis colossi; sed reliquis hujusmodi generis statuis confertur, est enim fabricatum auro et ebore, et arte etiam plus quàm amplitudine spectabile est.

breuses qui nous restent du siècle d'Adrien, attestent qu'alors plus d'un artiste fut en état de porter dans la sculpture, une assez grande pureté de style, de l'habileté d'exécution, et ce genre de mérite qui consiste non plus à produire des inventions nouvelles, mais à maintenir le bon goût, et à perpétuer les principes établis d'après les grands modèles.

Un mot de plus sur la composition et les accompagnements de ce Jupiter, nous aurait sans doute mis à même d'affirmer ce qu'il faut nous contenter de supposer, savoir, qu'il était assis dans un trône, et nous aurait procuré d'autres rapprochements précieux pour l'histoire de l'art. Mais nous en sommes reduits à constater que, dans le second siècle de notre ère, l'art de la statuaire en or et ivoire rivalisait encore avec le chef-d'œuvre de Phidias.

PARAGRAPHE XIII.

De l'état des arts en Grèce, et de la statuaire en or et ivoire, jusqu'au siècle de Constantin.

Les deux siècles qui s'écoulèrent depuis la conquête de la Grèce jusqu'à l'empereur Adrien, virent sans doute s'affaiblir les ressorts principaux qui jadis avaient fait produire aux artistes grecs ces grands ouvrages, au niveau desquels le génie de ce peuple n'aurait toutefois pu se maintenir, quand même les causes politiques n'auraient pas contribué à l'en faire descendre. On ne veut pas nier l'influence effective de ces causes sur le goût et le génie des peuples. Comme l'orgueil de la domination et l'enthousiasme de la liberté enflent le cœur et élèvent l'esprit, la servitude politique, par une raison contraire, doit comprimer les facultés morales, et en affaiblir l'action. Mais cela est plus particulièrement vrai pour les arts qui dépendent uniquement de l'esprit. Ceux du dessin ont plus d'un moyen d'échapper aux effets de l'oppression morale et politique. Quelques écrivains ayant beaucoup trop fait entrer la liberté dans les causes de la perfection des arts en Grèce, on doit se garder aussi d'attribuer exclusivement à la perte de cette liberté, des effets qui auraient eu plus ou moins lieu sans elle. L'exemple de plus d'une nation, qui, sans avoir éprouvé de changement sensible dans son régime politique, a vu s'opérer de notables révolutions dans son goût et dans ses arts, nous montre que le génie est sujet à des vicissitudes dépendantes de sa seule nature. Ainsi nous avons vu qu'en Grèce, même avant la conquête, les arts avaient déja décliné.

Mais cet événement, il ne faut pas en douter, y changea réellement sur beaucoup d'objets, la culture de l'esprit et la direction de ses facultés. Tant de causes avaient concouru pendant tant de siècles à y développer tous les genres de talents, que, en dépit des circonstances contraires, un sol si fécond, et des germes si puissants ne pouvaient subitement cesser de donner des fruits. Tout se modifia en Grèce; et quoique le fond des choses ne fut plus le même, la forme qui survécut, fournit encore à l'étude des lettres et des arts plus d'une sorte d'indemnité.

La tribune du *forum*, cette grande école de l'éloquence, fut remplacée par la chaire, où d'habiles maîtres enseignaient la rhétorique. Les orateurs et les philosophes ne gouvernaient plus, mais ils donnaient des leçons à ceux qui devaient gouverner le monde.

Rome envoyait ses enfants à Athènes, pour se former dans l'art de la parole. Les jeux gymniques n'avaient presque plus de rapport direct avec le métier de la guerre; mais ces solennités, auxquelles la religion s'était mêlée, continuèrent d'être des spectacles pompeux, des points de réunion pour toutes sortes d'ambitions, d'intérêts et de plaisirs. La gloire athlétique n'était plus qu'une fumée, et la science gymnastique l'ombre d'elle-même; cependant on recherchait l'une, on étudiait l'autre, et les sculpteurs n'en faisaient pas moins des statues aux vainqueurs et aux athlètes.

Il y aurait même quelque raison de croire que les enlèvements de statues faits à la Grèce par les Romains, auraient jusqu'à un certain point servi l'intérêt, non des arts, mais des artistes. Ces convois de monuments transportés à Rome ne parvinrent point à créer de talents dans la capitale du monde. Malgré les collections des portiques d'Octavie, de Néron, et du temple de la Paix, Rome n'a pu citer un seul statuaire romain. Mais, en dépouillant la Grèce, elle produisit deux effets qui furent, l'un, de répandre le goût, ou plutôt d'accroître et de propager le commerce des ouvrages de l'art, l'autre, d'obliger les Grecs à réparer plus ou moins leurs pertes.

La Grèce vit ses ateliers occupés à répéter en marbre les chefs-d'œuvre en bronze des temps passés; et c'est sans doute à ces répétitions que nous devons quelques-unes des meilleures statues antiques, parvenues jusqu'à nous. Comme, jusqu'à l'expiration du paganisme, le besoin des statues fut le premier besoin du culte, l'art fut encore entretenu par la nécessité de replacer de nouvelles idoles sur les bases dépouillées de leurs anciens simulacres. Pausanias est rempli de notions d'ouvrages semblables. Ainsi nous avons vu que le trône d'Esculape à Argos était un monument moderne, ἐφ ἡμῶν (*voy.* Paragr. VII); et nous avons soupçonné qu'un ouvrage également fait au temps de Pausanias, le char de Neptune à Corinthe, avait pu remplacer celui que Mummius en aurait enlevé.

Il ne faut donc pas croire que la Grèce, en perdant sa liberté, ait aussi perdu tout-à-fait son génie dans les arts du dessin. Ces arts ont toujours besoin de servir un maître, et j'entends par là soit une forte passion, soit un grand intérêt. Or il faut dire que l'ambition de Rome, enchaînant à sa fortune ses ennemis vaincus, fut encore d'une telle nature, qu'elle préserva les peuples soumis, de cette humiliation qui flétrit l'ame, énerve ses facultés, et corrompt par la bassesse de l'emploi les dons mêmes du génie. Disons ensuite qu'il y a dans les arts du dessin, mais sur-tout dans la sculpture et l'architecture, une partie qui survit encore pendant quelque temps au principe qui leur communique l'ame et la vie. On veut parler d'un certain mécanisme d'exécution, par lequel le plus grand nombre juge des productions, mécanisme qui quelquefois même fait des progrès dans la décadence de l'art, en mettant la méthode et la régularité à la place du sentiment et du génie. Alors il est sûr qu'on ne produit rien de nouveau, mais on reproduit encore avec agrément les anciennes idées. On n'a point de qualité particulière, mais on n'a pas de défaut remarquable. On ne fait rien de hardi, mais aussi rien de vicieux. On reste dans un certain honnête milieu, qui semble être précisément le point où l'art de la sculpture se maintint sous Trajan, Adrien et Antonin. Or, il me semble que nous pouvons très-bien juger par l'état de l'art, sous ces empereurs à Rome, de ce qu'il fut aussi alors en Grèce.

On ne saurait douter non plus que plusieurs des villes de ce pays n'aient été fort embellies depuis la conquête. Toutes les dépenses que n'absorbait plus l'état de guerre

habituel qui avait régné jusqu'alors, purent tourner au profit des améliorations intérieures. A Athènes, le luxe des bâtiments particuliers, même avant la bataille de Chéronée, avait pris un accroissement singulier. On y voyait, dit Démosthènes (1), des palais qui surpassaient en magnificence les temples des dieux. Cicéron, en parlant de l'aspect de cette ville, trouvait qu'elle avait conservé le caractère d'une capitale imposante. Depuis que la servitude politique lui eut procuré le seul avantage qui puisse résulter de cet état de choses, savoir, le repos intérieur, elle était devenue ce que, dans les temps modernes, ont été quelques villes déchues de leur ancienne puissance, une sorte de rendez-vous des hommes qui cherchaient l'instruction, le loisir et l'indépendance personnelle. De riches particuliers allaient s'y établir, et y consommer leurs revenus. Elle comptait aussi des citoyens puissants par la faveur de Rome, et qui avaient besoin de se faire pardonner une opulence excessive, en l'appliquant à des entreprises qui auraient jadis excédé les ressources du trésor public.

On ne peut lire sans étonnement, dans la vie d'Hérodès Atticus, ce qu'un simple citoyen du bourg de Marathon fit exécuter de travaux, et élever d'édifices, à ses dépens, en divers pays. Il obtint de l'empereur Adrien la permission de construire, pour la ville d'Alexandria Troas, un aquéduc dont il parait que la plus forte dépense fut supportée par lui. Dans l'espace de quatre années, il bâtit, à Athènes, le stade panathénaïque en marbre blanc, tout auprès un temple de la Fortune, et le théâtre de Régilla couvert par un plafond. Corinthe lui dut un théâtre du même genre, et le monument du temple de Neptune dont on a parlé. A Delphes, il fit un stade; à Olympie, un aquéduc; aux Thermopyles, des bains. Il fonda plusieurs villes, et eut le projet de couper l'Isthme de Corinthe.

Pausanias paraît avoir fait son voyage en Grèce sous le règne d'Adrien, et avant celui d'Antonin; car lorsqu'il vante le grand nombre d'ouvrages exécutés par sa munificence à Épidaure, il ne lui donne d'autre titre que celui de *vir Senatorius*, ἀνὴρ τῆς συγκλήτου βουλῆς (2). Si par conséquent nous manquons de renseignements sur les ouvrages d'or et d'ivoire, produits en Grèce après cette époque, il faut s'en prendre moins peut-être au défaut d'artistes et de moyens, qu'au défaut d'historiens.

Le luxe de la statuaire chryséléphantine aura sans doute éprouvé à Rome de fréquentes vicissitudes, selon que la modestie ou la vanité des empereurs mettaient plus ou moins de bornes aux hommages qu'on leur rendait. Nous apprenons, par exemple, de Pline le jeune, qu'après que les statues d'or de Domitien eurent été brisées et foulées aux pieds Trajan n'avait voulu que des statues de bronze, et encore en petit nombre. Mais une lettre du même écrivain nous fait connaître que, vers ce temps, le travail de l'ivoire en statues n'en était pas moins usuel. En plaisantant la douleur affectée d'un certain Régulus, à l'occasion de la mort de son fils, « Il invoque, dit-il, le secours de tous les arts, pour « lui reproduire l'objet qu'il a perdu. Couleur, cire, bronze, argent, or, ivoire et marbre, « tout est mis en œuvre pour représenter le fils de Régulus. » *Illum ære, illum argento, illum auro, ebore, marmore effingit* (3). Pline donne encore à penser que l'emploi de l'ivoire était, comme d'étiquette, dans les honneurs qu'on rendait aux empereurs. « Si un autre « que vous, dit-il à Trajan, eût fait ce seul acte, déja son image radiée se verrait sur un

(1) Demosthen. adv. Aristocr., pag. 458. — (2) Pausan., lib. II, cap. 27. — (3) C. Plin. Epist., lib. IV, epist. 7.

« trône d'or ou d'ivoire placé au milieu des statues des dieux. » *Hoc unum si alius præstitisset, illi jamdudum radiatum caput, et media inter deos sedes auro staret aut ebore* (1).

La modération des Antonins donna aussi sans doute peu d'encouragement aux entreprises d'un genre de sculpture qui, consacré particulièrement aux dieux, avait dû à l'excès de l'adulation d'être appliqué à la représentation des hommes. Mais la célébrité des chefs-d'œuvre de l'art, en ce genre, n'avait à cette époque rien perdu dans l'opinion commune. Arrien, qui vivait sous Antonin, est l'écrivain de toute l'antiquité qui nous donne la plus haute idée de l'admiration qu'on portait encore vers ce temps au Jupiter d'Olympie. Je veux parler de ce passage dans lequel Épictète se plaint, en philosophe, de la folie des hommes de son âge, que la curiosité portait à entreprendre le voyage de l'Élide, uniquement pour contempler le chef-d'œuvre de Phidias; *et,* continue-t-il, *chacun de vous regarde comme un malheur de mourir sans l'avoir vu* (2). καὶ ἀτύγημα ἕκαςος ὑμῶν οἴεται τὸ ἀνιςόρητον τούτων ἀποθανεῖν.

Rien sans doute ne peut témoigner plus hautement que ce passage, en faveur de la longue réputation de l'ouvrage, ni mieux prouver la continuité du goût pour la statuaire en or et ivoire dans les derniers siècles de l'art. Afin d'en donner de nouvelles preuves, en suivant autant qu'il est possible, selon l'ordre des temps, les renseignements de l'histoire à cet égard, j'ai réservé pour l'époque où nous sommes, deux passages fort curieux de Philostrate, sur les statues d'or et d'ivoire. Quoiqu'on les trouve dans la vie d'Apollonius de Tyane, qui semble devoir appartenir à une époque antérieure de quelques années : cependant, comme les détails de la vie de ce sophiste sont la plupart controuvés et fabuleux, j'ai mieux aimé rapporter les notions dont je parle à l'âge même de Philostrate, qui vécut certainement sous Marc-Aurèle et Septime-Sévère.

Dans le premier passage, Philostrate fait dire à Apollonius : *J'aime mieux, entrant dans un petit temple, y trouver une statue d'or et d'ivoire, que d'apercevoir dans un plus grand, une statue grossière en terre cuite* (3). ἐγὼ δὲ ἐς ἱερὸν προσελθὼν πολλῷ ἂν ἥδιον ἐν αὐτῷ μικρῷ ὄντι ἄγαλμα ἐλέφαντός τε, καὶ χρυσοῦ ἴδοιμι, ἢ ἐν μεγάλῳ κεραμμενοῦν τε καὶ φαῦλον. D'où l'on peut inférer que ce genre de luxe était assez répandu alors, pour qu'on trouvât, même dans de petits temples, de ces statues précieuses par l'art et par la matière, qui jusqu'ici nous ont paru avoir fait l'ornement des temples les plus célèbres.

Le passage suivant est propre à le faire croire, en même temps qu'il va nous montrer à quel point les ouvrages de la statuaire chryséléphantine avaient dû se multiplier. Nous avons déja vu des statues d'or et d'ivoire transportées par mer de Sicile en Grèce (*voyez* Partie II, paragr. IV). Au temps où écrivait Philostrate, il paraît qu'Athènes faisait, de ces riches simulacres, un véritable commerce. Apollonius en effet cherchant à s'embarquer au port du Pirée pour aller en Égypte, monta sur un vaisseau prêt à mettre à la voile pour l'Ionie, et dont le chargement consistait en statues de divinités, les unes d'or et de marbre, les autres d'ivoire et d'or, θεῶν ἀγάλματα, dit le maître du vaisseau, ἀπάγω ἐς Ἰωνίαν· τὰ μὲν γὰρ χρυσοῦ καὶ λίθου, τὰ δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ. *Les consacrerez-vous,* dit le philosophe au marchand (4). *Non,* répondit celui-ci, *mais je les vendrai à celui qui les consacrera.* Sur les difficultés que le maître du vaisseau fait au philosophe de recevoir des passagers dans

(1) C. Plin. Sec. Panegyr. Traj., pag. 367. Elzevir. — (2) Arrian. Epist., lib. I, cap. 6. — (3) Philostr. de vit. Apollon. Tyan., lib. V, cap. 8. — (4) *Idem, ibid.*, cap. 7

la compagnie de ses dieux, il s'engage entre eux une conversation dont je rapporterai encore la phrase suivante : *Ne voyez-vous pas*, dit Apollonius au marchand, *que vous faites des dieux une marchandise? Ce n'est pas ainsi qu'en usaient les anciens statuaires. Ils n'allaient point par les villes portant des dieux à vendre; mais ils s'y rendaient avec leur talent et les instruments de leur art, soit pour tailler le marbre, soit pour travailler l'ivoire*, ὄργανα λιθουργὰ καὶ ἐλεφαντουργὰ, *et on leur fournissait dans les temples la matière brute dont ils formaient leurs statues.*

Malgré le peu d'authenticité des détails de la vie d'Apollonius, et quand bien même le fait de l'entretien du philosophe, sur le vaisseau athénien chargé de divinités, serait un fait controuvé, on serait toujours fort en droit d'en conclure qu'au siècle de Philostrate, le commerce de statues et de simulacres en ivoire et or était quelque chose d'usuel et de connu. L'existence de ce commerce au moins ne saurait être regardée comme une pure fiction en l'air. Il est dans l'intérêt, soit de celui qui ne fait qu'un roman, soit de celui qui veut le faire passer pour une histoire, que de semblables détails, ou pour être agréables, ou pour être crus, se trouvent fondés sur un usage réel et notoire.

Ainsi on doit juger comme tel celui de l'exportation des statues d'or et d'ivoire. Mais si cette fabrication put devenir alors en Grèce un objet de commerce, il faut que l'emploi de ces sortes de statues ait été fort répandu, et que la grande pratique de ce genre de travail en ait rendu les productions de moins en moins dispendieuses : c'est ce que Philostrate donne à entendre par la comparaison qu'il fait de l'ancien usage avec le nouveau. Il devait effectivement en coûter beaucoup moins d'acheter toute faite une statue d'or et d'ivoire, que d'appeler exprès un artiste pour l'exécuter avec les matières qu'on lui fournissait. En concluant donc, comme on doit le faire, du passage cité, que le commerce dont il s'agit était alors nouveau, on tirera de-là l'indication la plus incontestable de la continuité du goût dont on recherche les traces dans les derniers siècles de l'art. S'il est des cas où la valeur des preuves dépend du poids plutôt que du nombre des autorités, et si quelquefois un seul texte, lorsqu'il renferme une notion générale, est plus instructif que des citations multipliées où l'on ne rencontre que des notions de détail, il faut convenir que le passage de Philostrate, qu'on a rapporté, compense bien la rareté des renseignements sur la statuaire en or et ivoire au siècle de Septime-Sévère.

J'ai parlé plus haut (*voy.* Paragr. IV) du bûcher d'Hæphestion, comme d'un ouvrage qui avait dû servir de modèle, et aux mausolées des Grecs, et aux bûchers de consécration des empereurs romains. La description qu'Herodien nous a laissée de celui que Caracalla et Géta érigerent pour l'apothéose de Septime-Sévère, semble être en effet calquée sur celle du monument funéraire élevé par Alexandre à Babylone, et dont Diodore de Sicile nous a transmis les principaux détails. Mais nous ne pouvons nous empêcher d'y faire observer un point de rapprochement particulier à notre sujet, c'est que la partie extérieure des deux bûchers était ornée de statues d'ivoire. On avait, dit Hérodien, rempli de combustibles l'étage inférieur du bûcher de Séptime-Sévère; au dehors étaient de riches ornements d'étoffes d'or, des statues d'ivoire, et des peintures de tout genre. Ἐλεφαντίνοις τε ἀγάλμασι γραφαῖς τε ποικίλαις κεκόσμηται (1). Le corps de l'empereur reposait sur un lit d'ivoire.

1) Herodian. Histor., lib. IV, § 3.

A défaut de renseignements plus précis, on peut encore placer ici quelques témoignages qui prouvent que le goût de sculpture, dont nous suivons les dernières traces, s'était maintenu sous les empereurs qui précédèrent immédiatement Constantin. Déja on a fait mention (Partie Ire, paragr. VII) des bustes polylithes de Pescenius Niger et de Septime-Sévère. Si ces sortes d'ouvrages, ainsi que les Acrolythes, peuvent être regardés comme dépendants du goût de la statuaire chryséléphantine, on ne jugera point étrangère à notre sujet la mention faite par Trebellius Pollio, de la statue acrolythe et dorée d'une matrone romaine, qui vivait dans le troisième siècle de l'ère vulgaire. *Cujus statuam in templo Veneris adhuc videmus acrolytham sed auratam* (1).

Il s'est conservé dans la ville de Milan, des vestiges d'un temple dit d'Hercule, et aussi la tradition d'une statue de ce dieu, placée dans l'intérieur du temple. L'édifice faisait partie de ce qu'on appelait les Thermes Herculéennes, bâties par l'empereur Maximianus, surnommé Hercule. Selon Galvaneo Fiamma, le dieu était doré, et représenté assis sur un trône d'ivoire. Quelques critiques ont prétendu que cette tradition était suspecte, fondés sur ce qu'une semblable manière de faire voir Hercule était peu d'accord avec les statues que l'antiquité nous a laissées de ce dieu. Mais un écrivain plus moderne (2), réfutant ce préjugé, a montré qu'Hercule avait fort bien pu être représenté de toute autre manière qu'en pied et combattant. Ici sur-tout, où la figure parait avoir été celle de l'empereur Maximianus, sous les traits du demi-dieu qu'il comptait au nombre de ses ancêtres, rien ne dut empêcher l'artiste de placer son héros dans un trône. C'était, comme on l'a vu, un accompagnement propre à toutes les divinités, et bien anciennement, si l'on s'en souvient, je veux dire parmi les bas-reliefs du coffre de Cypselus, on a fait remarquer Hercule sculpté en or et ivoire, assis sur un trône.

L'an 329 de notre ère, Constantin abandonna Rome, et transféra le siége de l'empire dans la ville de Byzance, qu'il nomma Constantinople. Tout le monde sait, par les monuments contemporains, à quel point l'art était déchu vers cette époque. Constantin voulut embellir sa nouvelle ville; mais il n'y avait plus d'artistes capables de seconder ses desirs. L'empereur n'eut donc d'autre ressource que de dépouiller les autres villes de leurs plus beaux ouvrages. Les circonstances religieuses lui rendirent ce moyen plus facile. Déja les autels des faux dieux étaient ébranlés, et beaucoup de leurs temples étaient déserts. En privant ces temples de leurs idoles, on accélérait la ruine du paganisme, et l'on acquérait d'innombrables objets d'embellissement. Eusèbe (3), entre autres éloges qu'il donne à Constantin, le loue d'avoir arraché aux temples les colonnes de leurs péristyles, d'en avoir enlevé les statues de bronze, pour les exposer dans les places publiques de Constantinople, comme des dépouilles de la religion détruite. Selon le même écrivain, l'empereur avait envoyé, dans tous les pays où il y avait de riches simulacres en or ou en argent, des hommes chargés de briser les portes des temples et leurs idoles, et de s'en faire livrer la matière.

Sans aucun doute le plus grand nombre des statues d'or et d'ivoire fut enveloppé dans cette proscription, et c'est peut-être là, la raison pour laquelle on trouve si peu de notions sur ces sortes d'ouvrages, parmi les descriptions qui nous restent des curiosités que ren-

(1) Trebell. Poll. XXX. Tyrann. 32. — (2) Sulle Sedeci colonne, etc. stanti in Milano, e sulle terme Erculee, etc. Milan. 1812. — (3) Euseb. de vit. Constant. III. 54

fermait Constantinople (1). M. Heyne, qui a pris soin de recueillir toutes les mentions de ce genre, n'en a rencontré qu'un fort petit nombre qui soient relatives à notre sujet. On les a déja citées (Partie Ire, paragr. V) à l'article *Mosaique*. Des trois statues d'Hélène, dont ce court article contient le renseignement, une était d'ivoire (2), mais elle avait été apportée à Constantinople par le rhéteur Cyprus. On peut donc demander si l'ouvrage avait été exécuté à cette époque, ou si ce n'était pas plutôt une statue faite antérieurement, et sur laquelle on aurait placé le portrait de l'impératrice : car, vers le temps dont il s'agit, c'était plus que jamais l'usage de faire servir d'anciennes statues à de nouveaux emplois, par le seul changement des têtes.

Nous trouvons dans les relations des historiens Byzantins, que quelques-unes des plus célèbres statues de l'antiquité, ayant été transportées à Constantinople, avaient continué d'y être admirées jusqu'au onzième siècle. Ainsi Winckelmann (3) a répété, d'après Cedrenus, que cette ville possédait alors le Jupiter Olympien de Phidias, avec la Vénus de Cnide, la Junon de Samos, etc. Ces ouvrages auraient orné le palais Lausus; mais, selon Zonare (4), ils avaient dû périr dans l'incendie de cet édifice, qui arriva vers l'an 475, sous l'empereur Basilisque.

Rien de plus aventuré que toutes ces notions pour ce qui regarde le Jupiter Olympien de Phidias. Le seul passage de Cedrenus, sur lequel se sont appuyés ceux qui ont propagé cette opinion, suffit pour la discréditer. On a déja remarqué (5) d'abord que Cedrenus, en indiquant l'endroit de Constantinople où était cette statue, emploie l'imparfait *stabat*, ἵστατο, ce qui voudrait dire qu'elle y avait été jadis, et qu'elle n'y était plus de son temps. Mais l'ignorance de l'auteur (6), qui fait placer par Périclès dans le temple d'Olympie le Jupiter de Phidias, prouve assez combien alors toutes ces notions étaient confuses, et le peu de foi qu'on doit à de tels historiens.

Ce qu'il faut dire, c'est que dans les bas siècles on a appliqué le nom de Phidias à beaucoup d'ouvrages, non-seulement étrangers, mais postérieurs à ce grand artiste. Son nom même était devenu une sorte de synonyme du mot *sculpture*, et l'on disait *ars phidiaca*, comme on aurait dit *ars statuaria*. Très-probablement la collection du palais Lausus avait renfermé quelque célèbre statue de Jupiter en marbre ou bronze, et peut-être faite à l'instar de celle d'Olympie. Cedrenus, en rappelant la mémoire de cet ouvrage, détruit dans l'incendie, l'aura fait passer pour être le colosse d'or et d'ivoire, dont la renommée subsistait encore.

Rien dans l'histoire ne peut nous apprendre quelle fut la destinée du Jupiter d'Olympie, lorsque le christianisme eut renversé les temples du paganisme. Les dernières notions qu'on trouve sur l'existence de ce chef-d'œuvre ne vont pas plus loin que le règne de Julien l'Apostat. Libanius, qui vivait au temps de ce prince, donne à entendre que le monument de Phidias était encore dans son temple à Olympie, lorsqu'il parle de *statuaires allant à Pise dans le dessein de voir et d'imiter la statue de Jupiter* (7). *Si igitur statuariis Pisam euntibus persuaseris ut in illo Jovis simulacro aliquid mutare audeant, et nos quoque adversùs hanc Phidiæ orationem idem facere jube.*

(1) Heyne. *Comment. Societ. Gotting.*, tom. XI. — Priscæ artis opera quæ Constantinopoli extitisse memorantur. — (2) Anonym. 39. Codin. nº 73. — (3) Stor. dell' arte, lib. XII, tom. II, cap. 3, pag. 423. Edit. di C. Fea. — (4) Annal, lib. IV, pag. 52. — (5) Stor. dell' arte, *ibid.*, p. 424. — (6) Cedrenus. Comp. Histor., tom. I, p. 322. — (7) Liban. Epist. 1052, pag. 497.

On peut inférer de ce passage que l'empereur Julien parle aussi du Jupiter d'Olympie et de la Minerve d'Athènes, comme d'ouvrages existants encore de son temps, dans cette phrase d'une de ses lettres, où il vante l'habileté de Phidias à exécuter les petites choses ainsi que les grandes : Ἐπεὶ γὰρ Φειδίας ὁ σοφὸς οὐκ ἐκ τῆς Ὀλυμπιάσι μόνον ἢ Ἀθήνησιν εἰκόνος ἐγνωρίζετο ἀλλ' ἤδη καὶ μικρῷ. *Julian. Epist.* 8.

Deux causes auront pu faire jouir de quelque exception les deux plus célèbres ouvrages de la statuaire chryséléphantine. D'abord l'étonnante célébrité qu'ils avaient sous le rapport de l'art; car il est certain que tout en cherchant à déraciner l'idolâtrie, Constantin n'en visa pas moins à conserver les monuments qui faisaient l'honneur de l'empire. Prudence (1), prête à cet empereur de semblables sentiments dans ces vers..... *Liceat statuas consistere puras. — Artificum magnorum opera. Hæ pulcherrima nostræ — Ornamenta cluent patriæ, etc.* La seconde cause qui aura pu contribuer à maintenir plus long-temps dans son temple le colosse d'Olympie, aura été la difficulté de déplacer, sans la détruire, une masse aussi considérable, formée dans ses accessoires d'un nombre infini de détails, que leur désunion aurait dégradés, et composée dans le corps même de la statue, de compartiments multipliés; ce que la partie suivante va démontrer.

PARAGRAPHE XIV.

Des censures portées par les critiques modernes contre le goût et les ouvrages de la statuaire en or et en ivoire.

Après avoir passé en revue, et selon l'ordre chronologique, les monuments de la statuaire en or et en ivoire; après avoir suivi dans tous leurs rapports les traces jusqu'ici négligées d'une aussi curieuse partie de l'art antique, et avant d'en développer les procédés mécaniques, il convient d'arrêter une dernière fois l'attention du lecteur sur la différence qui existe entre les jugements que les modernes ont porté de ce genre de sculpture, et ceux des anciens à cet égard.

L'on vient de voir que les deux principaux ouvrages de la statuaire chryséléphantine (la Minerve d'Athènes et le Jupiter d'Olympie) avaient joui d'une admiration sans mesure, depuis le siècle de Périclès jusqu'à celui de Constantin. Les preuves qu'on a multipliées, et de l'ancienneté de cette sorte de sculpture en Grèce, et de sa continuité chez tous les peuples qui ont cultivé ou accueilli les arts, ont dû démontrer qu'il ne fut ni le produit d'un caprice local, ni l'effet d'un goût passager ou d'exception, comme ont paru le croire les critiques modernes.

J'ai déja eu occasion de répondre à quelques-unes des accusations qu'ils ont portées contre le goût de détails et de variétés d'ornements qui fut propre à ce genre de travail (*voy.* Partie IV, paragr. VIII). Pour mettre le lecteur à même de prononcer dans cette sorte de procès, je vais aussi brièvement qu'il sera possible rapporter les opinions des critiques les plus accrédités, et montrer sur quoi elles se fondent.

(1) Contr. Symm., lib. I, v. 502.

M. de Caylus est un de ceux que le goût de la statuaire en or et ivoire semble avoir le plus révoltés. « Malgré (dit-il) (1) les éloges que le Jupiter Olympien et la Minerve de « Phidias ont reçus, j'avoue qu'une autre Minerve de ce grand artiste, qui fut surnommée « *la Belle*, piquerait beaucoup plus ma curiosité; elle était en entier de bronze, et devait « à mon sens plus satisfaire la vue que cet assemblage d'or et d'ivoire et même de bronze « qui composait les deux autres. » Ailleurs, parlant de la Minerve du Parthénon, il dit (2) : « Cette statue présente encore une difficulté, elle était d'or et d'ivoire, et elle avait à ses « pieds un serpent et un sphinx de bronze. Quel alliage de couleurs et de matières! On « a peine à concevoir leur agrément. Mais sans pousser plus loin l'examen sur ce point, « qui pourrait être excusé par la mode et l'usage, etc. »

M. Heyne s'est livré dans plus d'un endroit au même genre de censure (3). *Simulacra eburnea* (dit-il) *veste plerumque erant amicta aureâ. Mira res sanè ad nostrum sæculum et in quâ Greciæ antiquæ elegantiam desideres.* En parlant du coffre de Cypselus il s'élève contre le mélange de l'or et de l'ivoire dans la sculpture. « Le bon goût (dit-il) improuve « cette pratique (4). » *Diese mischung verschiedener massen zu einerley kunstwerk welche der feinere geschmack verwirft*, etc. Ailleurs encore il répète le même jugement : *Nach* (5) *unserer empfindung zu urtheilen kommt uns dieses besonders vor, und scheint von den feinem geschmack des alten Griechenlandes abzuweichen.*

M. l'abbé Barthélemy n'a dit qu'un mot des statues d'or et d'ivoire de l'antiquité, mais ce mot en est une ce sure à la vérité légère et détournée. « On nous montra, dit Ana- « charsis (6), plusieurs statues, les unes en bois, c'étaient les plus anciennes, d'autres en « or et en ivoire, ce n'étaient pas les plus belles. »

Selon M. de Paw (7) « l'extrême richesse de la matière et l'extrême importance que la « superstition attachait à de si prodigieuses idoles semblait avoir excité une grande « illusion aux yeux des Anciens que le bon goût abandonnait quelquefois. »

J'ai déja réfuté (*voy.* Part. IV, paragr. VI) l'opinion de M. Lévesque, relativement aux raisons de la préférence donnée à l'ivoire sur le marbre par les Athéniens dans l'exécution de la Minerve du Parthénon. Je n'y reviens ici que pour montrer l'accord du sentiment de ce critique avec les jugements qui précèdent. « Phidias (dit-il) (8) ignorait « aussi peu que les artistes modernes que le marbre convient mieux à la sculpture que « le mélange de l'or et de l'ivoire. »

Ce concert de censures contre le goût de la statuaire en or et ivoire, de la part des critiques modernes, me paraît avoir eu pour causes quatre sortes de préventions.

La première vient de l'idée *que cette espèce de statuaire fut uniquement le résultat accidentel d'un goût étranger à la manière ordinaire de voir et de faire.*

Naturellement les artistes et les critiques ont dû en juger ainsi. En effet, d'une part les restes nombreux d'antiquités échappés à la destruction ne peuvent donner aucune idée de ce genre de travail; de l'autre, Pline, de qui on tient la plus grande partie des notions relatives à la sculpture antique, n'a assigné dans ces divisions historiques de

(1) Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Bell. Let., tom. XXV, pag. 344. — (2) *Ibid.*, pag. 318. — (3) Heyn. *super vetere ebore.* Nov. Comment. Soc. Reg. scient., tom. I, part. II, pag. 107. — (4) *Ueber den Kasten des Cypselus*, pag 8 — (5) Heyn. *Ueber das elfenbein der alten.* — (6) Voyage du jeune Anacharsis, tom. III, pag. 367. — (7) Recherch. philosoph. sur les Grecs, tom. II, pag. 114. — (8) Trad. de Thucyd., tom. I, excurs. I, pag. 372.

l'art aucune place apparente aux ouvrages de la statuaire Chryséléphantine : à quoi il convient d'ajouter que jusqu'ici nul critique n'en ayant recueilli les renseignements et les descriptions, l'idée du genre n'existait nulle part, lorsque les notions de détail étaient disséminées partout. Sur le premier point on a déja fait observer que la nature seule des statues d'or et d'ivoire les avait condamnées à une entière destruction. Quant au second, il est constant que Pline avait dû décrire de préférence les statues de bronze et de marbre, dont un très-grand nombre avait été transporté à Rome, tandis que toutes sortes de causes s'étaient opposées au transport des statues et colosses en or et ivoire. Rien donc à conclure de là contre le mérite de ces ouvrages, et l'estime dont ils jouirent. Enfin l'ensemble et la suite de cette histoire ont assez prouvé que le goût de ce genre de statuaire avait subsisté sans discontinuation depuis le commencement de l'art jusqu'à sa fin, qu'il avait régné particulièrement dans les plus beaux siècles, et fait la gloire des plus célèbres artistes.

La seconde prévention provient *de l'habitude de la sculpture en marbre, et de l'opinion que l'emploi de deux matières dans une statue y produit une bigarrure désagréable, et contraire au génie propre de l'art.*

Déja l'on a fait voir, en traitant de la sculpture polychrome chez les Anciens (Partie Ire), combien de restrictions on devait mettre à la règle d'une couleur unique dans les ouvrages de la sculpture, et à l'idée de bigarrure que le défaut d'habitude des pratiques anciennes porte les critiques à s'exagérer. Mais si jamais l'association de deux matières, malgré la différence de leur nature, peut offrir l'idée de ce qu'on appelle *amitié* en fait de couleurs, c'est bien celle de l'or et de l'ivoire : ces deux substances semblent s'être recherchées de tout temps et rapprochées dans les ouvrages d'art. Il n'y a personne encore aujourd'hui qui ne soit à même d'apprécier par la réunion qu'on en fait dans quelques petits objets de luxe, l'heureux accord qui règne entre elles. Il est assez sensible d'abord qu'une semblable réunion ne pût pas faire éprouver la sensation d'une diversité contraire à l'idée d'intégrité matérielle qu'on demande à la sculpture. Mais on peut soupçonner ensuite que l'espèce de variété légère, qui résultait de cette union, fut propre à corriger un autre effet, celui de la monotonie, que l'emploi d'une seule matière aurait produit dans une masse de quarante pieds, sur-tout si cette masse eût été en marbre blanc. Or, rien en pareil cas ne paraît mieux fait pour tenir un juste milieu entre la bigarrure supposée d'une part, et la monotonie présumée de l'autre, que l'emploi de l'or et de l'ivoire appliqués l'un aux draperies, l'autre aux nus d'une figure.

La troisième prévention se fonde sur l'opinion que *la richesse et le luxe des matières ne constituant point le mérite intrinsèque des ouvrages de l'art, ces qualités accessoires doivent faire une diversion nuisible à l'impression principale que l'art est spécialement tenu de produire.*

Sur cet objet il me paraît encore que les critiques modernes ont singulièrement exagéré les conséquences d'un principe vrai en lui-même. Il y a sans doute dans les ouvrages de l'art une beauté indépendante de la beauté de la matière. Mais résulte-t-il de là que l'effet matériel d'une belle substance atténue nécessairement l'effet moral d'une belle statue ? Cette induction est tout-à-fait abusive. De ce que le commun des hommes se laissant éblouir par l'apparence de la plus vicieuse figure en or, sera porté à lui donner la préférence sur la plus belle statue d'argile, devra-t-on conclure que l'emploi d'une

riche matière est un inconvénient, parce qu'il peut faire prendre le change sur ce qui est le véritable objet de l'art, et de l'admiration qui lui est due? Une telle rigueur serait à peine admissible dans les spéculations idéales d'une théorie abstraite. Mais l'artiste qui emploie la matière comme moyen et comme instrument de son imitation et de ses conceptions, ne saurait séparer entièrement l'intérêt de son ouvrage, du choix de ses matériaux. A ce choix sont attachées certaines propriétés, dont les effets se combinent avec ceux de l'ouvrage, les renforcent, et ajoutent à leur action. Ainsi dans l'architecture il est très-vrai que le mérite essentiel des combinaisons, des proportions, et des rapports ne dépend nullement de la matière mise en œuvre. Le bâtiment de briques, sous ce point de vue, peut l'emporter sur l'édifice de marbre : cependant quel est celui qui ne desire point voir réunies à ce mérite intrinsèque, l'idée de solidité et d'éternité attachée à l'emploi d'une matière impérissable, l'idée de la difficulté surmontée, qui ajoute nécessairement à l'opinion qu'on prend de l'ouvrage, l'idée de richesse et de magnificence dont l'esprit du spectateur ne peut s'empêcher de tenir compte dans toutes les entreprises humaines? Comment donc l'artiste pourrait-il ne pas desirer que la réunion de tous ces avantages concourre à renforcer l'effet de ses propres inventions? Il en est de même du sculpteur qui emploie aussi la matière comme agent nécessaire des effets qu'il veut produire. Non que la rareté, l'éclat et la richesse puissent jamais remplacer dans une statue le mérite de la sculpture : mais si l'ouvrage du sculpteur comme celui de l'architecte reçoit un surcroît de charme et une vertu nouvelle de la beauté seule des matières, l'artiste ne saurait dédaigner ce renfort d'action sur les sens. Quand même on se refuserait à reconnaître tout ce que l'ouvrage de l'art peut emprunter de valeur aux propriétés réelles ou apparentes des corps qu'il revêt, on avouera du moins que la beauté de la matière est une parure ajoutée à la beauté de l'art, et que si la parure ne supplée point la beauté, elle ne la détruit pas non plus. Enfin dans quel genre voit-on que parce que le vulgaire est enclin à confondre la richesse avec la beauté, il faille pour éviter cette méprise des ignorants, priver les monuments d'un prix qui en complette la valeur?

La quatrième prévention tient à l'opinion que *le mélange de l'or et de l'ivoire dans une statue, par la ressemblance du ton de ces matières avec la couleur de la chair et celle de l'étoffe, produit une sorte d'illusion contraire au principe élémentaire d'un art qui ne devant représenter les corps que par leur forme, ne saurait prétendre à l'expression de leur couleur.*

A cet égard personne ne contestera l'évidence du principe sur lequel reposent les limites naturelles de la peinture et de la sculpture. Quelques restrictions que la théorie de la sculpture polychrome chez les Anciens nous ait paru devoir mettre à l'application du principe fondamental de la sculpture, jamais ces légères exceptions n'ont pu tendre à faire méconnaître les lois de la convenance sur un point aussi clair. Mais si l'emploi de quelques apparences de couleur tel que les Anciens l'ont souvent pratiqué dans leur sculpture, nous a semblé déja fort différent de la méthode ignorante qui confond ensemble l'art de peindre et celui de sculpter, il faut convenir que la réunion de l'or et de l'ivoire dans une statue, participe encore bien moins au vice du prestige fallacieux que le goût réprouve. Aucune couleur factice n'est ajoutée ici à celle de la matière, et cette analogie que les deux substances ont avec la couleur des objets dont elles sont la

représentation, pourrait n'être que l'effet du hasard. Toutes les substances solides appartiennent à la sculpture, et l'on a déja dit que leur emploi ou leur choix n'est déterminé que par des causes étrangères à celles du goût (*voyez* Part. III, parag. I). On conviendra pourtant que si le sculpteur a le droit d'employer toutes les matières, quelle que soit leur couleur, ce droit a aussi ses bornes. Ce serait sans doute en abuser que de composer une figure d'un assortiment de pierres naturelles, correspondantes par leurs couleurs respectives aux couleurs naturelles de chaque détail des objets, et de procéder en relief, comme le fait, par exemple, l'art de la mosaïque en pierres dures. Cette singerie de l'art de peindre une statue, ne servirait qu'à rendre la supercherie plus ridicule, et n'en ferait que mieux ressortir le vice. Toutefois, si la matière employée par l'artiste a une ressemblance de ton avec celui de l'objet représenté, faudra-t-il à cause de cela en proscrire l'emploi ? Nous ne voyons point que l'œil repousse, dans nos habitudes, l'usage des figures de plâtre en couleur de terre cuite, couleur qui approche si fort de celle de la chair. Telle est cependant, et avec plus de modération, la couleur de l'ivoire dans son rapport avec la couleur du corps humain. Pourquoi donc l'art se priverait-il d'une sorte d'illusion qu'il rencontre sans l'avoir cherchée, qu'il obtient sans l'avoir usurpée. Il y a ainsi sur les confins de chaque art certains points dont la propriété douteuse permet à l'artiste quelques empiétements légitimes. C'est sur ces points contentieux qu'une critique trop rigoureuse peut toujours renouveler d'inutiles censures. La sculpture, essentiellement étrangère aux moyens de la peinture, jouit aussi de quelques exceptions légères, en vertu desquelles elle a le droit, comme chacun le sait, d'indiquer par des variétés de travail, par des procédés d'exécution certains effets qui n'appartiennent qu'à l'art de peindre. Rien n'empêche non plus qu'elle fasse servir certaines variétés de matière à donner l'idée d'une réalité de couleur à laquelle elle ne saurait prétendre, mais dont elle a quelquefois intérêt de faire imaginer l'apparence. Or, cet intérêt, intimement lié à celui de la religion des Anciens, n'est jamais entré dans les considérations des critiques modernes. Je le répète, il ne s'agit ici ni de légitimer ces productions grossières enfantées par l'instinct d'un culte aussi grossier, dans les premiers siècles de l'art, ni d'excuser le mélange ignorant des deux arts dans ces idoles où l'intérêt de la religion et celui de l'art étaient inconciliables (*voyez* Partie Ire). Mais il était trop conforme à l'esprit du paganisme de faire croire à la présence réelle des dieux, pour que l'art perfectionné ait dû renoncer aux moyens légitimes de nourrir et de conserver cette croyance. Or, qu'on suppose le Jupiter Olympien tout en marbre blanc, jamais Paul-Emile n'en eût reçu l'impression que Tite-Live nous exprime par ces paroles : *Paulus Æmilius Olympiæ Jovem velut præsentem intuens animo motus est* (1).

(1) Tite Liv., lib. XLV, cap. 20.

LE JUPITER OLYMPIEN,

OU

L'ART DE LA SCULPTURE ANTIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS UN NOUVEAU POINT DE VUE.

SIXIÈME PARTIE.

DEMONSTRATION DES PROCÉDÉS MÉCANIQUES DE LA STATUAIRE CHRYSÉLÉPHANTINE.

PARAGRAPHE PREMIER.

De l'Ivoire dans ses rapports avec l'exécution des Statues et des Colosses.

On a déja fait voir (*voy.* l'Avant-propos) pourquoi et comment la sculpture en marbre avait pu échapper à toutes les causes de destruction, qui enveloppèrent le plus grand nombre des monuments du paganisme. Les mêmes raisons nous disent pourquoi et comment un sort totalement contraire dut être celui de la Statuaire Chryséléphantine. Winckelmann observe (1) qu'il ne nous est resté que de très-petits ouvrages en ivoire. Il cite comme le plus considérable de tous ceux qu'il ait connus, une petite figure haute de huit pouces, appartenant à M. Hamilton. Mais il est visible qu'un objet d'une aussi modique étendue fut fait d'un seul morceau d'ivoire, et n'a aucun rapport avec l'art dont il s'agit de développer le mécanisme. On doit en dire autant d'une tête qu'on voit dans le muséum de Copenhague (2), et dont M. Heyne a fait une mention particulière dans l'ouvrage cité en note. Cette tête, qui passe pour un ouvrage antique, bien qu'aucune tradition ne le garantisse, est d'un seul bloc, et a été très-certainement sculptée dans cette partie de la défense de l'éléphant, qui, se terminant en pointe arrondie, peut fournir la masse d'une tête de grandeur naturelle. Buonaroti (3) est celui de tous les antiquaires qui a recueilli le plus d'ouvrages de l'art des anciens en ivoire. Presque toutes les vignettes de son traité (*sopra alcuni medaglioni*), sont des dessins de petits bas-reliefs d'ivoire, qui probablement ont appartenu à quelque composition, soit de porte, soit de trône, et s'y trouvaient distribués,

(1) Stor. dell' arte, tom. I, pag. 29. Edit. de C. Fea. — (2) Neue Biblioth. der schon. Wissensch. 15. Band. *Ueber die Kunstwerke der Alten aus Elfenbein.* — (3) Osserv. sop. alc. medagl., pag. 23.

ainsi qu'on l'a vu, de la manière dont aujourd'hui les stucs figurent dans nos inventions arabesques. Quant aux notions de Buonaroti, relatives à l'ivoire, elles se bornent à quelques observations sur la contexture de cette substance, sur les causes naturelles qui tendent à la détruire lorsqu'elle reste enfouie sous terre, et sur l'état plus ou moins avancé de dégradation dans lequel se trouvent les morceaux qu'on découvre.

Les travaux des modernes, en ivoire, se sont toujours réduits, sous le rapport de la sculpture, a de petits bas-reliefs, ou a de petites figures de ronde bosse, que l'artiste prend dans l'épaisseur d'une dale, ou dans la masse totale de la partie de la défense qui est pleine. Tout le monde connaît l'espèce et l'étendue des ouvrages dont je veux parler, et tout le monde sait en conséquence qu'ils n'ont aucun rapport avec la statuaire en ivoire. Ainsi, nulle leçon à attendre ni des restes antiques dont on a fait mention, ni des ouvrages consacrés par les modernes, soit au luxe, soit à la dévotion. La pratique de la statuaire grecque, en ce genre, n'a jamais été soupçonnée par eux, et rien n'a jamais contribué à en reproduire l'idée.

Avant d'entrer dans la théorie des procédés mécaniques dont le développement doit occuper cette sixième et dernière partie, je dois présenter quelques renseignements préliminaires sur la nature de l'ivoire, considéré dans ses principaux rapports, et avec le mécanisme du travail que cette matière comporte, et avec les combinaisons de mesure et de forme auxquelles elle doit être soumise, pour devenir applicable à la confection des statues et des colosses.

La défense de l'éléphant, comme chacun le sait, est une espèce de pieu, qui a une courbure plus ou moins prononcée dans toute sa longueur, et se termine en forme de pointe arrondie. Elle se divise en deux parties, l'une creuse, l'autre pleine. La partie creuse, qui forme à-peu-près un tiers de la longueur, diminue d'épaisseur vers le bout qui entre dans l'alvéole de la mâchoire supérieure. C'est là que l'ivoire est le plus mince et le moins beau. Cette cavité forme une sorte de cône aboutissant à un point noir, qui se prolonge encore dans le milieu de la partie massive de la défense. A mesure que cette cavité diminue, l'ivoire de la partie creuse augmente d'épaisseur (*voy.* Pl. XXVI, fig. 1).

La défense, sciée transversalement près des parties adhérentes à l'alvéole, ou dans celles qui s'approchent du plein, offre des morceaux cylindriques dont l'épaisseur varie depuis 2 ou 3 lignes jusqu'à 2 ou 3 pouces. Ces mesures, au reste, dépendent de la grandeur de la défense (*voy.* Pl. XXVI, fig. 2). Il faut observer que le plus bel ivoire est celui de la partie massive. Vient ensuite celui de la partie du creux qui avoisine le plein, la dernière qualité est celle de la partie engagée dans l'alvéole.

L'histoire naturelle de l'ivoire, et l'analyse de son tissu ou de la composition de cette substance, seraient ici d'une médiocre utilité. Il suffit de dire que l'ivoire est une matière dure, solide, compacte, qui doit à sa structure d'être à-la-fois susceptible du plus beau poli, et susceptible encore d'élasticité et d'une certaine flexibilité. Elle tient le milieu entre les bois et les pierres. Le principe de sa composition est cause qu'elle ne rompt pas comme les matières formées par concrétion. L'ivoire, quoique plus attaquable par les influences de l'air, a peut-être pour le travail plus de dureté que le marbre blanc: toutefois il se laisse travailler sans risque. L'outil parvient difficilement à le fendre, et son principe élastique l'empêche de se rompre.

L'ivoire étant le produit de la défense de l'éléphant, ne peut fournir à l'art du statuaire

que des morceaux d'une très-petite étendue, comparés à ceux du marbre, qui se laisse tailler en blocs énormes. La dimension des morceaux d'ivoire est déterminée, soit par la grandeur et la grosseur des défenses, soit par la méthode selon laquelle on en débite la matière (*voy.* Pl. XXVI). Il n'y a aucun doute que la race des éléphants ayant diminué, tant en nombre qu'en grosseur, on ne trouve plus aujourd'hui de défenses aussi considérables que celles qu'exploitait l'antiquité. Cependant les naturalistes modernes ont encore constaté en ce genre des variétés de mesure, qui vont depuis 3 ou 4 pieds jusqu'à 6 ou 7 pieds de longueur. Des témoignages irrécusables prouvent que cette dimension peut être portée jusqu'à 9 et même 10 pieds (1). Les mêmes autorités apprennent que le poids de la défense s'évalue depuis 50 à 60 livres jusqu'à 100, 150, et même 200 livres. Sa circonférence augmentant en raison de sa longueur, les morceaux que les anciens ont pu y débiter durent aller depuis 6 pouces jusqu'à 1 pied de diamètre, et ils purent avoir un pied de large sur une longueur indéterminée, et un ou deux pouces d'épaisseur. On peut aujourd'hui se procurer des morceaux ou des dales ayant la moitié de ces dimensions; et tel est le genre de cette espèce de fabrication, que les formes les plus irrégulières, dans le débit de l'ivoire, n'ont aucun inconvénient, et sont même prescrites par les procédés naturels de cet art (*voy.* Pl. XXVI, fig. 2).

Mais il me paraît qu'il dut y avoir pour la fabrication des colosses une méthode particulière de débiter la défense de l'éléphant, en creusant la partie massive, de façon à procurer des morceaux cylindriques. Il est certain que, selon ce procédé, l'ivoire, taillé transversalement, donne des tronçons dont la superficie est à celle des dales coupées dans la masse, comme la circonférence est au diamètre, c'est-à-dire triple en étendue. Il ne s'agissait alors que de dérouler ces tronçons cylindriques, et de faire un corps plus ou moins plane de ce qui était précédemment un corps circulaire. Or, nous verrons que c'est bien probablement à cette opération (*voy.* Paragr. VI) que dut se borner le secret d'amollir l'ivoire, secret sur lequel les anciens nous ont laissé beaucoup de témoignages. Sans aucun doute on dut faire, à l'égard de l'ivoire, ce qu'on fait aujourd'hui à l'égard des bois, qui, réduits à un certain degré d'épaisseur, se laissent fléchir et ployer au gré de certaines formes. Le procédé de l'amollissement de l'ivoire, entendu comme il doit l'être, et non comme quelques-uns se sont plu à l'imaginer, contribuait à fournir des matériaux plus étendus pour la statuaire colossale, c'est-à-dire des dales qui auront pu avoir en tous sens plus de deux pieds superficiels, sur une épaisseur de deux pouces.

Il résulte de ceci que les matériaux de la statuaire en ivoire furent jadis des dales de toute figure, débitées à même la défense de l'éléphant, dans une étendue qui put aller depuis 6 pouces jusqu'à 24 pouces et plus. Aujourd'hui, vû la diminution des défenses de l'éléphant, et attendu l'ignorance du secret de l'amollissement de l'ivoire, il ne serait guères facile de se procurer des dales de cette matière, au-delà de six pouces de large et d'un pouce d'épaisseur, sur une longueur indéterminée. Mais elles sont encore suffisantes pour faire des statues de grandeur naturelle, et c'est avec de semblables morceaux qu'on verra s'opérer la plus grande partie des démonstrations qui auront lieu (*voy.* Pl. XXVI et XXVII).

On a déja dit que la dureté de l'ivoire est à certains égards supérieure à celle du

(1) Hist. natur. de Buffon, tom. XI. Edit. in-4°, pag. 87 et 92.

marbre, elle est aussi d'une nature différente. L'ivoire résiste beaucoup plus à l'action du ciseau chassé par le maillet, mais il cède plus facilement à celle de l'outil qui opère en grattant. Le marbre se coupe moins qu'il ne se casse sous le ciseau ; le bois se casse moins qu'il ne se coupe à l'aide d'instruments tranchants. L'ivoire, à proprement parler, ne se casse point, et il se laisse difficilement couper. On peut toutefois en emporter quelques écailles au moyen d'un ciseau très-affilé. Mais la nature de la matière répugne à ce procédé, qui s'emploie rarement, même dans l'opération du dégrossissement. Les morceaux d'ivoire étant d'une petite étendue, cette opération n'exige ni autant d'effort ni autant de hardiesse qu'on en met à dégrossir le marbre.

Les morceaux ou les dales d'ivoire après avoir reçu cette première forme, sont d'abord arrêtés et fixés dans l'étau. Là on leur donne un commencement de travail, en les façonnant avec de petites scies ou de grosses rapes ; vient ensuite l'action des grattoirs et des outils faits en forme de burin (*voy.* Pl. XXVI, fig. 5).

Les rapes dont on se sert pour travailler l'ivoire sont ou plates ou rondes. Elles ne ressemblent point à celles dont on use pour le travail du marbre, et qui sont piquées, mais elles sont taillées par rangées, soit horizontales, soit obliques, de petits tranchants fort aigus, qui font, en petit, l'office d'une succession de lames de rabot placées tout près l'une de l'autre. Les dimensions et les formes de ces rapes sont très-variées. Il y en a de plus ou moins rondes, de plus ou moins plates. Elles ont plus ou moins soit de tranchant soit de douceur. On voit par la conformation de cette rape (Pl. XXVI) que c'est en grattant qu'on travaille l'ivoire, puisque l'instrument qu'on vient de définir n'est autre chose qu'un assemblage de grattoirs. On les affile avec une lime triangulaire.

L'ouvrage ébauché, lorsque l'artiste veut arriver à un travail plus délicat, il emploie diverses sortes de burins avec lesquels il agit toujours en grattant. Une main pèse sur l'outil, l'autre le fait mouvoir. Cette pratique n'a rien de difficile ni de pénible. Les morceaux sur lesquels on opère doivent être fixés sur des fonds solides, avec des vis et des écrous, ou par toute autre espèce de scellement. Il n'y a pas de matière dure dont le travail soit plus expéditif, et en même-temps moins risquable. Sa ténacité est telle qu'on peut y exécuter les objets les plus déliés. Il s'est fait en ivoire des prodiges de subtilité, et on ne saurait en obtenir de semblables d'aucune autre matière.

L'ivoire a par sa nature la propriété d'être rendu facilement adhérent à un autre corps, et de se rapprocher en compartiments, au moyen de substances glutineuses. Cette propriété est d'autant plus importante à faire connaître, qu'une statue, soit de grandeur naturelle, soit colossale, est un ouvrage, comme cela se comprend, qui ne doit son existence qu'à un grand nombre de morceaux assemblés entre eux, et réunis sur un fond quelconque. La chose n'a pu échapper au petit nombre d'écrivains qui ont essayé de se rendre compte du mécanisme de la statuaire en ivoire. Mais par quel genre de procédé ces petits morceaux d'ivoire se réunissaient-ils, et parvenaient-ils à former des statues et des colosses ?

Deux idées principales sont venues s'offrir aux recherches superficielles qu'on s'est jusqu'ici contenté de faire sur cet objet.

D'une part on a appliqué à la fabrication des statues d'ivoire, les procédés du travail de la sculpture en marbre. A défaut d'un bloc simple, on a imaginé d'en former un

composé par une sorte de mosaïque de petits cubes d'ivoire brut, et l'on a supposé que l'artiste aurait pu opérer sur ce bloc incohérent et complexe, comme sur une masse compacte de marbre. D'autre part on a pris pour point de comparaison ou d'analogie, les travaux de la marqueterie en meuble, genre d'ouvrage dans lequel les bois précieux réduits à une très-faible épaisseur, sont ployés et adaptés sur des fonds d'un bois plus commun. De même on s'est figuré que l'ivoire pour s'appliquer au noyau dont il devenait le revêtissement, devait être débité en lames extrêmement amincies, et qu'en cet état il recevait le travail du statuaire.

J'ai dû rendre compte ici de ces deux conjectures, dont je renvoie la discussion et la réfutation à la fin de cette partie. La raison que j'ai d'en faire mention dès le commencement, est de prouver au lecteur que je les connais, et que c'est parce que je les connais que je les rejette. Mais le motif pour lequel je place leur examen à la fin, est encore plus sensible, s'il est vrai que le point de comparaison le plus propre à les faire apprécier, doive résulter du système que je vais proposer et développer. En attendant, je dirai hardiment que ces deux opinions sont également erronées. L'ivoire ne doit être découpé ni en cubes épais pour former une masse brute semblable à un bloc de marbre, ni en feuilles amincies pour s'adapter à une masse déja travaillée.

L'idée qu'il faut repousser avant tout, est celle qu'on emprunte assez naturellement aux procédés mécaniques de la sculpture, c'est-à-dire l'idée d'un bloc sur lequel l'artiste opère, et dans lequel il trouve, par la suppression du superflu de matière, la figure qu'il prétend en faire sortir. Dans la statuaire en ivoire, la masse de la statue n'existe point avant le travail des parties. C'est de la réunion des parties travaillées que résulte la masse. Le noyau même doit plutôt se conformer et s'adapter aux compartiments d'ivoire, que non pas ceux-ci à la configuration du noyau.

L'idée de masse et de bloc écartée, je dois me hâter, pour procéder d'une manière qui fixe l'imagination du lecteur, d'établir comme élément premier de l'opération, la nécessité d'un modèle exécuté dans la dimension et la configuration précises de l'ouvrage qu'on veut réaliser en ivoire. Le modèle dont je parle est ici de rigueur. On peut faire en marbre une statue sans modèle. Quelques artistes passent pour en avoir usé ainsi, et l'on comprend qu'il ne s'agit pour cela que de réunir à une grande force d'imagination, une rare habileté dans le travail de la matière. La masse qui renferme la statue est là sous les yeux et sous la main du sculpteur. Mais l'ivoire, au lieu de s'offrir en masse, se présente au contraire en fort petits morceaux désunis, et n'acquiert la forme d'un tout que par un mécanisme d'assemblage, lequel ne peut se réaliser que lorsque les parties sont terminées. Or chacune de ces parties ne saurait être terminée sans le secours d'un modèle. Dès qu'une statue doit se faire par la réunion de morceaux détachés, ces morceaux ne peuvent être exécutés qu'au moyen d'un modèle préexistant, sur les fragments duquel se conforment les divisions de l'ouvrage définitif.

Non-seulement le modèle préalable est ici une chose nécessaire, mais il faut encore, par suite des mêmes raisons, que ce modèle soit dans la mesure exacte de la statue à exécuter, et soit invariablement fixé. On peut, dans d'autres genres de sculpture, faire le modèle d'une dimension inférieure à celle de la statue qu'on exécute d'après, et avec la plus grande fidélité, au moyen d'une échelle de proportion. L'artiste est maître encore de changer et de corriger dans le marbre beaucoup de détails. Quoiqu'il ne fût pas

impossible de procéder aussi sur l'ivoire, en allant du petit au grand, cependant on doit dire que la multiplicité des morceaux sur lesquels l'artiste opérerait, rendrait la transposition du petit au grand sujette à beaucoup d'erreurs : et quant aux changements ou corrections, le procédé analytique auquel l'exécution du tout est soumise, les rend tout-à-fait impossibles.

Ce qu'on vient de dire a pu déja faire deviner le secret de la statuaire en ivoire, par celui qui est initié dans les pratiques de la sculpture. L'on commence à comprendre comment de très-grands ouvrages peuvent être faits avec des morceaux d'un assez petit volume, et comment des corps composés de lignes courbes s'exécutent par le moyen des dales plus ou moins plates taillées dans la défense de l'éléphant.

La manière dont on ébauche une statue en marbre, va nous servir encore de point de comparaison. On sait que le sculpteur procède à cette ébauche par *plans*, autrement dit, en réduisant à des espèces de pans coupés, les diverses formes dont se compose le corps humain. C'est en finissant l'ouvrage, qu'on fait disparaître les angles de ces *plans*. Or, selon cette méthode, les plans principaux d'un torse de grandeur naturelle, seront tout au plus au nombre de huit ou dix, dans sa partie antérieure, et ces plans auront à peine cinq à six pouces de superficie en tout sens. Donc, huit ou dix morceaux planes en ivoire de cinq à six pouces superficiels, suffisent à l'exécution de la partie antérieure de ce torse, et le peu de courbure des formes dont il s'agit, n'exigera pas même que chaque dale d'ivoire ait un demi-pouce d'épaisseur.

Mais je m'aperçois qu'en anticipant ici sur les notions qui seront ultérieurement développées, je cours deux risques, l'un d'être mal compris, l'autre d'être dans le cas de me répéter. Peut-être les artistes, qui dès l'abord auront saisi le secret de l'opération mécanique, me reprocheront-ils d'avoir trop allongé la route. Le reproche pourrait être fondé, s'il était question de décrire un art connu et pratiqué. Sans doute j'aurais pu épargner au lecteur la répétition de quelques exemples, et je l'aurais fait si, au lieu de parler par écrit, et de démontrer en dessin, j'avais eu à présenter en réalité des démonstrations orales et pratiques du mécanisme qu'il s'agit de rendre sensible. Mais autre chose est de développer des procédés techniques, d'après les résultats d'une expérience active et générale, autre chose est de soumettre à la critique les essais inéprouvés d'un art non-seulement hors d'usage, mais encore obscurci par de fausses conjectures. J'ai donc mieux aimé pécher par redondance que par réticence.

Procédant par une série d'exemples qui iront du petit au grand, et du simple au composé, je ferai précisément ce que fait le maître de dessin à l'égard de l'élève. Avant de lui permettre d'embrasser l'ensemble d'une figure entière, il lui en donne à copier les parties une à une. Je décomposerai pareillement la démonstration générale en démonstrations partielles, qui auront lieu sur des fractions de statue. Je partirai même du point le plus simple de l'opération, c'est-à-dire d'une tête de bas-relief à pièces de rapport en ivoire.

PARAGRAPHE II.

Démonstration de l'exécution en ivoire de trois têtes en bas-relief de différents genres, et dans des proportions différentes.

L'art dont je vais développer le mécanisme, reposant sur la méthode d'un travail par assemblage, le point le plus simple de cet art doit être par conséquent l'ouvrage d'imitation le moins compliqué. L'exemple le plus élémentaire qu'on puisse proposer, consistera dans l'exécution d'une tête en bas-relief plat et de grandeur naturelle, par trois morceaux d'ivoire (*voy.* Pl. XXVI, fig. 3 et fig. 3 *bis*).

EXEMPLE. Soit à exécuter avec des morceaux plus ou moins planes d'ivoire, sciés dans la partie pleine de la défense de l'éléphant, et de 6 pouces de superficie, la tête n° 3, qui est censée être le modèle à copier (1).

La tête sur laquelle nous devons faire la première démonstration, est une tête d'un pied de haut, dont la saillie au-dessus de son fond n'a pas plus d'un demi-pouce. Nous supposerons, si l'on veut, que le profil qu'il faut faire en ivoire, sera incorporé avec un fond de la même matière, ou se détachera sur un fond de bois ou d'ébène. La chose est ici, comme dans les démonstrations suivantes, tout-à-fait indifférente : nous ne nous occuperons que de la tête, laissant au lecteur le soin de lui donner tel fond qu'il lui plaira.

Quelle va être la première opération ?

Ce sera de mesurer avec le compas l'étendue qu'occupe la superficie du visage, et de comparer à cette étendue une égale étendue superficielle de morceaux d'ivoire. Si l'on porte sur la tête du modèle trois morceaux d'ivoire de 6 pouces de superficie et d'un demi-pouce d'épaisseur, il y aura visiblement moyen de l'exécuter avec ces trois morceaux.

Cela fait et connu, le modèle va se diviser en trois fractions, c'est-à-dire, qu'au moyen d'une scie, ou de toute autre manière, le visage en plâtre va former trois polygones irréguliers, dont la figure n'est déterminée que par quelques convenances dépendantes des formes du visage, ou bien des morceaux d'ivoire qu'on aura à sa disposition. Ces divisions sont indiquées par les lignes ponctuées du modèle ou de la fig. n° 3.

Si maintenant on prend à part chacune de ces divisions du visage en bas-relief, on comprend que la copie de chacune d'elles en ivoire, est une chose des plus simples et des plus faciles. Chaque morceau d'ivoire, fidèlement exécuté d'après son fragment de plâtre, va se réunir pour former la tête du n° 3 *bis*.

(1) On observera, une fois pour toutes, que le modèle d'après lequel le statuaire devra opérer, peut être en cire, en terre, en plâtre; mais que, pour la commodité et de l'opération et de la démonstration, nous supposerons toujours le modèle à imiter, moulé en plâtre creux, et d'une épaisseur partout égale.

Nous avons dit que nous partirions du point le plus simple. Or, ce qui rend effectivement cette première opération très-facile, c'est que la tête est d'un bas-relief applati.

Passons à une opération plus difficile.

EXEMPLE. Soit à exécuter maintenant, avec des morceaux d'ivoire de même mesure, la tête de Minerve n° 4, de 2 pieds de proportion en demi-relief, c'est-à-dire ayant au-dessus de son fond la moitié de l'épaisseur d'une tête de ronde-bosse, ou 2 pouces et demi de saillie. (*Voy.* Pl. XXVI, fig. 4 et fig 4 *bis.*)

Nous avons donné précédemment à nos morceaux d'ivoire une épaisseur d'un demi-pouce pour une saillie d'un demi-pouce dans le modèle. Il va actuellement falloir exécuter, avec des morceaux de 6 pouces de superficie, mais également d'un demi-pouce d'épaisseur, une tête dont la saillie en bas-relief au-dessus du fond, sera de 2 pouces et demi.

Il faut supposer par conséquent un modèle en plâtre creux, comme sont presque tous les plâtres qui sortent d'un moule. Dans ce plâtre creux, réduit à une épaisseur d'un quart de pouce, on coulera un noyau de manière à ce qu'il puisse s'en détacher à volonté.

Le modèle en plâtre creux sera ensuite découpé en autant de fragments qu'on le jugera nécessaire pour se conformer aux morceaux d'ivoire susdits.

On fera ensuite en bois un noyau semblable au noyau du plâtre.

Chacun des morceaux du modèle en plâtre, débité selon la mesure des morceaux d'ivoire, va être copié séparément en ivoire, de façon que chaque morceau copié se rapporte sur le noyau de bois, précisément comme les fragments de plâtre se rapportent sur le noyau de plâtre.

Les fragments de plâtre de la tête à exécuter en ivoire, n'offrent qu'une légère courbure, lorsqu'on les considère partiellement, et c'est à l'artiste à disposer ses segments ou ses fragments, de manière que leur courbe puisse se trouver dans l'épaisseur des morceaux qu'il a débités à même la défense de l'éléphant.

Mais nous avons vu que la défense de l'éléphant est un corps circulaire et cylindrique. Rien donc n'est plus facile que de profiter, en découpant la défense, des courbures et des inflexions naturelles de cette matière. Les parties saillantes ou rentrantes du corps humain et du visage en particulier, n'offrent aucune élévation, aucun creux, qui ne puissent, de 6 pouces en 6 pouces de distance, s'exécuter avec les saillies et les cavités de morceaux d'ivoire de cette mesure.

La tête, de 2 pieds de haut et de 2 pouces et demi d'épais en bas-relief, sera donc le résultat de sept à huit morceaux d'ivoire.

Comme tout le secret de la statuaire en ivoire est dans cette opération, je vais, pour être mieux compris, en répéter la démonstration sur une tête d'un tiers de plus en hauteur.

EXEMPLE. Soit à exécuter, de 3 pieds de proportion avec le col, et d'un relief excédent de 5 pouces le fonds sur lequel elle se détache, la tête de Minerve (Pl. XXVII, fig. 1, 2, 3), avec des plaques ou morceaux d'ivoire n'ayant que 5 à 6 pouces de superficie, et d'un demi-pouce d'épaisseur.

La figure n° 1 de la Pl. XXVII, représente le modèle de la tête qu'il faut exécuter en

D'f… d'Elephant 1 de 4 a 6 pieds de long

2 2 2 2 2

3 Modele en Platre

Morceaux d'Ivoire

… en ivoire 3 bis

4 Modele en Platre

… en Ivoire 4 bis

Fragment… de la tete en Platre … de celle qui est … en Ivoire

5

5

… pour travailler l'Ivoire

2 Pieds

ivoire. Cette tête, je le répète encore une fois ici, a été modelée en terre ou en cire. Sur ce modèle on a formé un moule en plâtre, d'après les procédés connus. On y a coulé une empreinte que nous supposons toujours être elle-même de plâtre, selon la méthode la plus ordinaire.

Or tout le monde sait que les empreintes ou figures coulées en plâtre sont des corps plus ou moins creux. On peut, selon la nature des moules dans lesquels on coule les empreintes avec le plâtre fluide, donner aux figures qui sortent de ces moules une très-faible épaisseur; et, à raison de l'étendue des figures, cette épaisseur se réduit quelquefois à une demi-ligne.

La tête, que nous proposons de copier en ivoire, est donc supposée réduite à une épaisseur que l'on porte à 3 lignes. Quiconque a examiné les plâtres coulés dont on parle, sait, quant aux têtes par exemple, que ce sont des espèces de masques, que rien n'est plus fragile ni plus facile à découper et à décomposer en parties.

On va commencer par tracer sur cette tête creuse en plâtre, des lignes qui indiqueront et la forme et le nombre des fragments qu'on voudra obtenir (*voy.* Pl. XXVII, fig. 1). La forme de ces fragments est jusqu'à un certain point arbitraire. Cependant elle est prescrite, à quelques différences près, par deux considérations. L'une se rapporte au besoin de placer les joints que devront produire les compartiments de l'ivoire dans les endroits où ils seront le moins sensibles; l'autre a pour objet l'étendue et le volume des morceaux d'ivoire dont on peut disposer. Ainsi les lignes ponctuées qui, sur la fig. 1, Pl. XXVII, désignent dans quelle forme et en quel nombre seront découpés les fragments de cette tête, n'offrent autre chose qu'une des diverses configurations sous lesquelles cette dissection peut avoir lieu.

Le modèle en plâtre, ainsi tracé ou ponctué, va être divisé au moyen d'une scie flexible très-mince, de manière que cette scie découpera avec la plus grande précision les contours formés par les lignes ponctuées, et morcelera la tête en autant de parties que ces lignes ponctuées produisent de polygones plus ou moins réguliers ou irréguliers.

Ce modèle en plâtre, qui était un tout, va donc se trouver dépecé en douze morceaux ou fragments de plâtre, tels que les fait voir la figure 4 de la Planche XXVII, chacun n'ayant pas au-delà de 6 pouces de superficie sur une épaisseur de 3 lignes.

Comme ces fragments sont découpés par l'opération du sciage, ou toute autre moyen produisant le même effet, on comprend qu'ils se peuvent rapprocher à volonté. On est libre de les replacer dans leur ordre primitif, soit qu'on les réunisse par une liaison intérieure de plâtre par exemple, ou de toute autre substance, soit, comme on l'a dit plus haut, qu'on leur ait d'avance ménagé un noyau sur lequel ils viendront se ranger au gré de leurs joints.

Je ne fais que rappeler cette notion élémentaire de l'art des travaux par assemblage; car l'artifice du noyau est presque toujours l'élément de leur solidité. Mais laissons ces fragments de plâtre désunis, et passons à leur copie en ivoire.

Le lecteur doit comprendre très-aisément que chacun des fragments du plâtre, n'excédant point 6 lignes de superficie, ni 3 lignes d'épaisseur, sera facilement exécuté en morceaux d'ivoire de 6 lignes d'épaisseur et de 6 pouces superficiels. L'ivoire pouvant se découper en morceaux plus ou moins convexes, il n'est aucune partie de la tête à copier dont la convexité ne puisse être donnée par la seule manière de débiter l'ivoire.

Dans les figures de grandeur naturelle, ou de peu supérieures à cette dimension, il n'est point de partie courbe du corps dans une mesure de 6, 7 ou 8 pouces, et même au-delà, qui ne puisse trouver un morceau naturellement conformé, selon le même degré de courbure, à même la masse de la défense de l'éléphant. Lorsqu'il est question de figures extrêmement colossales, la suite nous fera voir qu'à leur égard, la courbure des morceaux d'ivoire est d'une moindre importance qu'on ne le croit; car il en est alors du corps humain et de ses principales parties, comme d'un cercle dont les segments ont d'autant moins de courbure, que sa circonférence a plus d'étendue. Ainsi, dans ce cas, les compartiments peuvent être d'autant plus planes, et ont besoin, si on les débite, en dalles plates, d'avoir d'autant moins d'épaisseur, pour être rendus conformes aux contours des parties séparées de leur modèle.

On va donc ici approprier à chaque fragment de notre modèle en plâtre, le morceau d'ivoire qui lui conviendra, pour la courbure, la dimension et l'épaisseur. La plus légère intelligence suffit à cette combinaison; et la chose est si simple dans son exécution, qu'elle échappe à la démonstration par figure. Il faut que le lecteur l'achève dans sa pensée, en comprenant comment le fragment, qui est celui du nez, par exemple, comment celui de l'œil, celui du front, celui de la joue, celui du menton, etc., se travaillent séparément de la manière indiquée au Paragraphe premier, et avec les outils et selon les procédés décrits. La transposition de chacun des fragments du modèle en autant de morceaux d'ivoire, aura lieu par la comparaison que fera l'artiste en ivoire, de l'original avec sa copie, soit à vue d'œil, soit par l'aide des mesures, soit par d'autres moyens de confrontation dont on parlera dans la suite.

L'opération faite et répétée sur autant de morceaux d'ivoire, que le modèle découpé en plâtre nous a offert de fragments, et les joints des morceaux d'ivoire ayant été exactement réglés et réduits sur ceux des fragments de plâtre, il est indubitable que les morceaux d'ivoire devront se rapporter entre eux, comme l'ont fait ceux du modèle après leur dissection. Cette réunion, qui résulte de l'imitation purement mécanique des contours extérieurs de chaque pièce, produit mécaniquement aussi l'ensemble de la tête plus ou moins terminée en ivoire.

S'il ne s'agissait que de faire une simple tête de demi-relief en ivoire, appliquée sur un fonds d'une autre matière, le travail dont on vient de parler étant terminé, il suffirait de revêtir les morceaux d'ivoire dans leur partie concave, autrement dit, dans le revers, d'un mastic qui, en consolidant les joints, donnerait à cet assemblage une assez grande consistance. Par exemple, on sait que les ciseleurs emploient, pour remplir le creux des pièces minces de métal qu'ils travaillent en ornements, un mastic composé de cire, de résine et de brique réduite en poussière et bien tamisée (1). Cette composition tient l'ouvrage très-ferme, et résiste suffisamment à l'action du ciselet. Une semblable matière donnerait aux pièces d'un bas-relief un noyau d'une assez grande solidité.

Toutefois la tête de demi-relief dont nous suivons ici le travail, ayant pour principal objet de servir de démonstration à une suite d'opérations qu'il faut faire entendre, je dirai que les morceaux d'ivoire terminés peuvent être réunis par un mastic quelconque, mais doivent s'appliquer sur un noyau qui en soit en quelque sorte la doublure (*voyez* Pl. XXVII,

(1) Encyclop. Méthod., Art du Ciseleur.

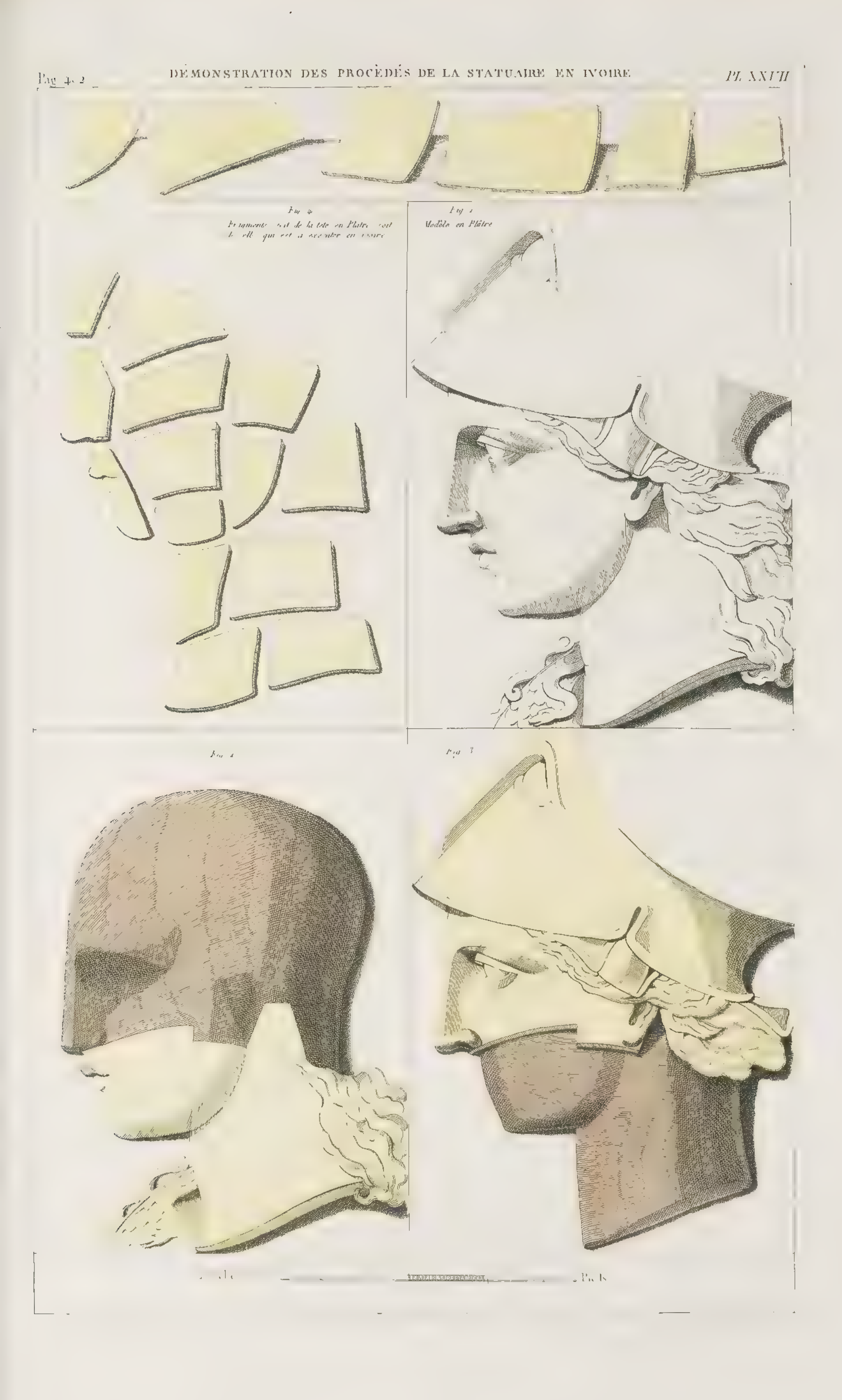


Fig. 4 — Fragments [illegible] de la tête en Plâtre [illegible] celle qui est à exécuter en ivoire

Fig. 1 — Modèle en Plâtre

figures 2 et 3). Ces figures font voir chacune une partie de la tête exécutée en morceaux d'ivoire sur leur noyau, de manière que sur l'une est le haut, et sur l'autre le bas de tête; le reste est le noyau non revêtu.

Ce noyau peut se faire de différentes matières. Il paraît que les anciens employèrent de préférence le bois. Cependant il n'est pas nécessaire de supposer que le noyau soit entièrement plein, ni qu'il soit d'un seul morceau. L'avantage du bois employé à cet effet, est d'abord d'offrir à l'ivoire des moyens d'adhésion faciles, et ensuite de pouvoir être évidé lui-même pour la légèreté de l'ouvrage, et décomposé aussi dans le travail. Nous verrons par la suite, à l'égard de l'exécution des colosses, que leurs diverses parties se travailleront séparément sur des noyaux de bois partiels, lesquels se réuniront de la même manière que chaque morceau d'ivoire.

Ainsi la décomposition d'un modèle en fragments proportionnés à l'étendue et au volume des morceaux d'ivoire dont on peut disposer, est le procédé élémentaire de la statuaire en ivoire. Le procédé de cette décomposition aussi facile à opérer qu'à comprendre, rend également aisée l'intelligence du procédé de la composition et de l'exécution d'une statue par morceaux détachés. Sous le rapport géométrique, l'opération est la même que celle des carreaux, par le moyen desquels on copie le dessin d'un tableau sur une surface plane, ou celle de la copie d'une figure en marbre par l'entremise des châssis et des points; car toutes ces opérations consistent dans une division du tout en petites parties.

Peut-être, au commencement de ces démonstrations, dois-je prévenir la question qu'on pourrait me faire sur l'emploi du plâtre par les anciens, et la connaissance qu'ils auraient eue de l'art de mouler au moins par des procédés semblables aux nôtres.

D'abord je dois dire que si, dans la manière d'opérer la décomposition des modèles pour l'exécution de la statuaire en ivoire, j'use ici du procédé de mouler en plâtre, c'est parce que ce moyen de démonstration m'a paru le plus commode de tous, en tant qu'il est aussi le plus connu. Cependant le modèle lui-même, soit en cire, soit en argile eût été également susceptible de la même décomposition, et dès-lors il importe peu au fond de la chose dont il s'agit, qu'on emploie une matière ou l'autre.

Mais l'usage du plâtre est attesté chez les Grecs et les Romains par trop d'autorités pour qu'on puisse mettre en doute qu'ils aient fait l'application de cette matière à l'art de mouler, ainsi qu'à leur sculpture. Nous avons cité des statues de plâtre (*voy.* Part. Ire, paragraphe V), et nous avons vu que le Jupiter de Mégare avait été achevé en plâtre, πηλοῦ τε ἐστι καὶ γύψου (1). Pline nous apprend que le beau-frère de Lysippe, Lysistrate, avait mis en vogue l'usage de mouler sur nature avec le plâtre, *hominis effigiem e gypso* (2).

Le plâtre au reste ne fut pas la seule matière que les anciens purent mettre en œuvre pour mouler. Winckelmann avait déja remarqué un passage de Pline (3), dans lequel cet écrivain parle de la fleur de farine comme utile dans les ateliers des fondeurs. Dalechamp et d'autres modernes ont observé qu'encore, dans les pratiques de la fonte, la farine s'emploie mêlée à l'argile pour faire les moules (4).

(1) Pausan., lib. I, cap. 40. — (2) Plin., lib. XXXV, cap. 12. — (3) *Idem*, lib. XVIII, cap. 10. — (4) Trad. de Pline, par Poinsinet, lib. XVIII, cap. 10. *En note*

PARAGRAPHE III.

Démonstration de l'exécution en ivoire d'une tête de ronde-bosse de trois pieds de proportion.

Ce qui précède doit avoir déja porté à un assez haut degré de clarté, du moins pour l'artiste, les deux propositions suivantes, savoir, que la statuaire à compartiments d'ivoire doit s'exécuter selon le procédé que j'enseigne, et qu'ensuite elle ne peut s'exécuter d'aucune autre manière, ni par aucun autre procédé. Déja l'on comprend qu'un revêtissement de lames d'ivoire amincies au point de pouvoir, comme les bois employés par l'art de la marqueterie, se prêter à toutes les inflexions d'une tête ébauchée en quelque matière qu'on la suppose, est une opération impossible. Et quant à celle qui consiste à former un bloc de cubes en ivoire assujétis sur un noyau, et travaillable à la manière d'un bloc de marbre, on peut affirmer qu'à peine elle pourrait avoir lieu en petit et en bas-relief. Mais dès que nous procéderons à l'exécution d'un ouvrage en ronde-bosse, l'invraisemblance de cette hypothèse deviendra plus frappante encore que celle de la première.

Si le vrai procédé de la statuaire en ivoire est resté jusqu'à présent un problême, ce n'est pas la difficulté de le découvrir qui en est la cause : c'est uniquement le défaut de recherches à cet égard; et ce défaut est résulté de ce que ceux qui ont tenté quelques essais de théorie en ce genre, n'en avaient pas les connaissances techniques, et de ce que ceux qui auraient pu les posséder n'ont jamais été mis à portée d'appliquer leur esprit à la découverte d'une pratique étrangère au cours ordinaire de leurs travaux.

Et cependant il est vrai de dire que, dans quelques parties mécaniques de la sculpture, les mouleurs ou fondeurs par exemple, procèdent de la manière selon laquelle doivent s'exécuter les travaux de la statuaire en ivoire.

Lorsque au lieu de fondre un ouvrage d'un seul jet, et dans un moule unique, le statuaire et le fondeur veulent le faire de pièces de rapport, ils décomposent le modèle par le moulage, en autant de parties qu'ils doivent faire de morceaux séparément fondus, qui se rapprochent par les joints de leurs coupes, se soudent, se rivent ensemble, et forment un tout des plus solides. On en use ainsi par économie dans les fontes d'une moindre importance.

Quelle différence y a-t-il donc entre l'opération qui compose de plusieurs plaques de bronze une statue, et celle qui la forme de plusieurs lames d'ivoire? La seule, quant aux compartiments, est que ceux qui résultent de la fonte, ont une plus grande étendue, et sont moins multipliés; mais, au fond, la méthode est la même. En soi, au mécanisme d'exécution près, dont on connaît les différences, c'est une chose tout-à-fait semblable, de former la tête n° 1 de la Pl. XXVIII, par exemple, avec douze morceaux d'ivoire, ou avec quatre à cinq pièces de rapport en bronze.

Avant de passer à la démonstration d'une tête en ronde-bosse de 2 pieds et demi de proportion, exécutée avec les morceaux d'ivoire de la dimension prescrite, je dois, en

reportant l'attention du lecteur sur la tête déja exécutée en bas-relief de la Planche précédente, lui faire observer que le travail de ronde-bosse, qui paraît devoir être beaucoup plus difficile, ne l'est réellement pas davantage. Si en effet on veut exécuter de la même manière et dans les mêmes dimensions la contre-partie de cette tête en profil, les deux demi-reliefs, en se réunissant, feraient une tête de ronde-bosse. Ce n'est pas que je propose pour l'obtenir de s'y prendre rigoureusement ainsi. Je n'ai présenté ce rapprochement que pour donner à entendre que le fond de l'opération est toujours le même, quel que soit l'ouvrage à exécuter, parce qu'il s'agit toujours de procéder par la dissection des parties.

Quoique la chose me paraisse surabondamment développée, je vais pourtant en donner encore une démonstration nouvelle à l'égard de la tête en ronde-bosse, qu'il nous va falloir exécuter.

Exemple. { Soit à exécuter en morceaux d'ivoire de 4 à 5 pouces de superficie, la tête de ronde-bosse en plâtre de 3 pieds de proportion (*voy.* Pl. XXVIII, fig. 1).

Cette tête, comme les précédentes, est moulée en plâtre; elle est creuse, et l'épaisseur de la matière est de 4 lignes ou d'un demi-pouce.

Je prie le lecteur de supposer que cette tête fragile échappe de ses mains, tombe et se brise en vingt morceaux; je le prie de supposer encore que le hasard aura donné aux éclats du plâtre, la configuration qu'offrent sur cette tête les lignes qui y sont tracées. Que ferait-il, si l'accident supposé était arrivé à une tête dont il n'y aurait plus de moule, et dont on ne pourrait réparer la perte? Il recueillerait chacun de ces fragments, et tâcherait de les faire rentrer dans leurs joints. Qu'il s'arrête un moment, et qu'il considère à part chacun d'eux. Aucun ne lui offrira ni un volume ni une étendue qui l'emporte sur le volume et l'étendue des morceaux d'ivoire de 4 à 5 pouces, que nous avons à employer.

Maintenant que l'on continue la restauration de la tête en plâtre, chacun voit qu'elle se fera en remettant, l'une à côté de l'autre, les pièces fracturées. Ces pièces seront soudées dans leur revers, soit avec du plâtre, soit de toute autre manière.

Si donc on suppose que ces fragments de plâtre ont été copiés en autant de morceaux d'ivoire conformes, il ne sera pas plus difficile de réunir ceux-ci que ceux-là. Et si dans le revers des morceaux d'ivoire on introduit un mastic qui leur serve de liaison, on aura une tête d'ivoire en ronde-bosse, avec autant de facilité qu'une tête en bas-relief.

Pour plus de solidité, il conviendra sans doute de donner à cette tête d'ivoire un noyau en bois creux lui-même, et sur lequel chaque morceau d'ivoire vienne s'appliquer et se consolider, au moyen d'une colle ou d'un corps glutineux.

La figure 1 *bis* de la Pl. XXVIII fait voir la tête d'ivoire, dont une moitié est exécutée, et dont l'autre montre à découvert le noyau.

PARAGRAPHE IV.

De l'exécution en ivoire d'un torse en bas-relief, et d'une statue nue de ronde-bosse, de 6 pieds de haut.

Ce qui exagère les difficultés de la statuaire en ivoire à ceux qui sont peu familiarisés avec la manière de procéder par compartiments dans la fabrication des statues, c'est le manque de rapport apparent entre les formes rondes du corps et des dales d'ivoire. Les démonstrations précédentes doivent avoir fait évanouir cette obscurité. Quel que soit l'objet qu'il s'agisse de transporter en ivoire, quelque compliqué qu'il puisse paraître, lorsqu'on le considère dans l'ensemble de la statue la plus grande ou la plus composée, l'analyse du modèle qu'il s'agit de copier, offrira toujours des éléments aussi simples, et une élaboration aussi facile dans son exécution que ce que nous venons de voir.

On pourrait donc s'épargner les démonstrations, selon la diversité des objets que l'art d'imiter les corps avec la matière peut embrasser, dès qu'il est reconnu que chacun de ces objets réduit par la dissection de ses parties, à la même simplicité d'opération, ne devra nous offrir que la répétition des mêmes pratiques. Si toutefois, avant de passer à la statuaire colossale, j'arrête encore le lecteur sur l'exécution d'un torse et d'une statue en ronde-bosse de grandeur naturelle, et totalement nue, c'est, d'une part, pour suivre une sorte de progression de travaux, qui complette l'évidence; et de l'autre, parce qu'une statue isolée et nue, est peut-être par l'embarras des armatures et le besoin de la rendre solide, ce que notre art peut faire de plus difficile.

En suivant donc la progression des démonstrations, nous allons répéter les épreuves précédentes sur un torse en bas-relief, et par suite sur le torse en ronde-bosse d'une statue de grandeur naturelle.

EXEMPLE. { Soit à exécuter, avec des morceaux d'ivoire de 6 pouces de superficie et d'un demi-pouce d'épaisseur, le torse en bas-relief de grandeur naturelle, dont on voit la représentation fig 2 de la Pl. XXVIII).

Quoique la fig. 2 de la Pl. XXVIII, qui va nous servir de modèle, soit vue entière, il est convenu cependant que, selon l'usage de la statuaire en ivoire, il n'y aura d'exécuté en cette matière que le nu, c'est-à-dire le torse, ou ce qui offre des lignes ponctuées.

Ces lignes ponctuées présentent ici les contours selon lesquels vont être découpées les parties de ce modèle qui, comme les précédents, est un plâtre creux, dont la saillie au-dessus du fond est tout au plus d'un pied. La dissection des parties se fera avec une scie flexible, quoiqu'on puisse l'opérer aussi par le moyen du moulage, ce dont il sera parlé plus bas.

La simple inspection du modèle ponctué, démontre qu'avec moins d'une douzaine de morceaux d'ivoire de 6 pouces de superficie, l'on peut exécuter en bas-relief un torse

DÉMONSTRATION DES PROCÉDÉS DE LA STATUAIRE EN IVOIRE.



Echelle de la Tête — Pied

Echelle de la Figure — Pieds

de 3 pieds de proportion. Les morceaux découpés du torse, que l'on voit fig. 3, Pl. XXVIII, présentent à l'artiste autant de fragments du corps humain, tels que les pectoraux, une partie du *sternum*, les dentelés, les muscles droits, etc. Il a déja été observé, qu'autant qu'il est possible, chaque partie sectionnée du modèle à copier en ivoire, doit comprendre ce qu'on appelle une forme complette du corps ou un ensemble de muscles dépendants l'un de l'autre.

En effet, quoique cette décomposition de travail semble réduire l'exécution d'une statue à un procédé presque mécanique, cependant, avec une apparence différente, ce procédé est toujours intrinsèquement le même que celui dont on use pour copier en pierre un modèle. Si le mécanisme analytique permet d'employer en ce genre un beaucoup plus grand nombre de travailleurs ou de copistes, chacun d'eux n'a pas moins besoin d'être initié dans la connaissance de l'objet partiel qu'il répète, de bien comprendre la nature de la forme qu'il doit traduire, selon qu'elle se compose d'os, de muscles, de tendons, etc. Dès que le copiste doit connaître ces choses, il est bon que cette dissection des parties ait lieu, de façon à ce que chacune offre un tout déterminé et bien lisible.

L'ouvrage étant un assemblage de parties, et par conséquent de joints, il sera convenable aussi de faire passer ces joints plutôt dans un endroit que dans un autre, et cela pour en dissimuler la trace. Nous montrerons, par la suite, que dans les grands ouvrages placés à quelque distance de la vue, l'effet des joints devait être insensible. Pour ceux qui sont à la portée de l'œil, il dut être naturel de faire disparaître l'impression légère que pouvait produire la réunion des fragments, en dirigeant les contours de ces sortes de segments dans les parties rentrantes, et dans toutes les cavités qui reçoivent une ombre portée par les parties saillantes qui les dominent.

Notre torse terminé comme les ouvrages précédents, partie par partie, de sorte que chaque morceau se réunisse aux morceaux qui l'environnent, sur le noyau destiné à recevoir tous les compartiments, on aura une figure en demi-relief (*voy.* fig. 2, Pl. XXVIII.

Je ne crois pas avoir besoin de répéter que, pour obtenir en ronde-bosse la même figure, il s'agit uniquement d'exécuter de la même manière la contre-partie de ce torse, c'est-à-dire celle du dos. Rien n'est plus simple, et je ne me permettrai pas d'allonger cette théorie d'une démonstration expresse pour cet objet.

Au fond, comme je l'ai déja dit, les difficultés de la statuaire en ivoire tiennent pour nous à l'obscurité des procédés, et cette obscurité ne vient que du manque d'habitude. Pour porter au plus haut degré de clarté la théorie de ce mécanisme, et pour en démontrer la simplicité, je vais appliquer à l'exécution d'une statue entièrement nue, et de grandeur naturelle, une démonstration plus étendue, puisée dans les procédés et la nature propre de l'art du moulage, art qui opère, quoiqu'en un sens opposé, précisément de la même manière que la statuaire en ivoire. C'est ce que va montrer de plus en plus l'exemple suivant.

EXEMPLE. { Soit à exécuter, avec des morceaux d'ivoire de 6 pouces de superficie, le modèle en plâtre creux de la fig. 1, Pl. XXIX, lequel est en ronde-bosse, et a 6 pieds de proportion.

La figure qu'il s'agit d'exécuter en ivoire, est, comme toutes celles qui précèdent, une figure coulée en plâtre, et sortie d'un creux ou moule de plâtre fait sur un modèle quelconque.

Il s'agit par conséquent d'en opérer la dissection, et de la décomposer en petites parties, qui se transporteront séparément sur autant de morceaux d'ivoire, soit que l'ivoire ait été débité d'après la forme de chacun des fragments de plâtre, soit que ceux-ci aient été disposés ou par la scie ou par le moulage même, de manière à correspondre aux morceaux d'ivoire qu'on aurait à employer.

On a déja vu comment s'opère la dissection d'une figure creuse en plâtre, et combien cette opération est simple. Il est encore cependant une autre méthode peut-être plus facile, que je veux décrire ici, et dont le développement, lié à celui de l'art de mouler, va me mettre dans le cas d'emprunter à cet art quelques lumières qui mettront dans le plus grand jour la pratique de la statuaire en ivoire.

Je dois donc, pour l'intelligence de ceux qui sont étrangers au mécanisme en question, exposer ici certaines notions élémentaires de l'art de mouler.

L'empreinte d'un cachet en creux, prise au moyen d'un peu de cire ou de toute autre matière molle et ductile, offre l'idée élémentaire du moulage. On peut regarder le cachet en creux, par exemple, comme le moule; l'empreinte qui en sort, comme la figure moulée.

Le plâtre a la propriété particulière de servir à-la-fois, et à faire le moule, et à en tirer la figure moulée. On sait que, détrempée avec de l'eau, cette matière réduite en poudre, obtient une fluidité qu'elle ne tarde pas à perdre. Elle se durcit bientôt, acquiert par la dessication une plus grande consistance encore; on parvient enfin à lui donner, au moyen de quelques enduits, une dureté qui le dispute à celle de certaines pierres. C'est par ces moyens qu'on parvient à couler, dans des moules de plâtre, un très-grand nombre d'empreintes en plâtre. La moindre onction d'un corps gras dans le moule, empêche que le plâtre qu'on y coule, n'adhère à la superficie du creux.

Les moules ou creux se font de deux manières, selon la volonté du mouleur, ou selon la nature différente des objets qu'il s'agit de mouler. Il y en a de simples; il y en a de composés.

Les moules simples sont ceux qui se font d'un seul morceau ou enduit de plâtre. Les moules composés se font d'un assemblage de pièces de plâtre réunies.

Par exemple, une superficie plane, telle qu'une tablette, pourvu qu'elle ne soit pas trop étendue, ou un bas-relief extrêmement aplati, pourront se mouler d'un seul morceau, parce qu'aucun enfoncement n'empêche ce qu'on appelle le dépouillement du creux. Mais un globe exigera un moule de plusieurs pièces, parce que la seule courbure de sa forme est un obstacle à ce que l'enduit de plâtre qui l'envelopperait d'un seul morceau, pût s'en détacher.

Pour obtenir un moule qui soit ce qu'on appelle *de dépouille* sur le globe dont il est question, au lieu de le couvrir d'un enduit de plâtre, qui serait d'une seule pièce, et qu'on ne pourrait détacher qu'en le brisant, on fera avec le plâtre à demi-fluide, des parties de moule qui ne comprendront que des quarts de cercle, par exemple. Chacune de ces parties de moule se retire à volonté, lorsque le plâtre est pris ou durci. On en taille alors les bords de façon à former des parements à vive arête. Ainsi raccordée, cette portion de moule se remet exactement à la place qu'elle occupait sur le globe. On frotte d'un corps gras le parement de cette pièce, et l'on applique tout contre, une autre quantité de plâtre à demi-fluide, qui couvre une autre quantité quelconque de la super-

ficie du globe; ainsi de suite jusqu'à ce que le globe soit couvert de sept à huit morceaux contigus, qui se détachent l'un de l'autre, et peuvent à volonté se replacer en leur lieu. Mais pour que ces pièces, formant le vrai moule, puissent s'assembler et se désassembler, lors du coulage de l'empreinte, et conserver leurs positions respectives, on les enveloppe par leur dehors d'un enduit de plâtre, qui lui-même se sépare en deux ou trois, et qu'on appelle *chape*.

Ainsi le moule *composé* (qui est ce que les mouleurs appellent un bon creux) se forme de petites parties de creux, réunies les unes à côté des autres, et emboîtées dans des enveloppes de plâtre qui comprennent plusieurs de ces parties.

Ces opérations, qu'on ne conçoit parfaitement que par l'entremise de la vue, sont telles que j'en ai trop dit pour ceux qui les connaissent, et que je n'en dirais jamais assez pour ceux qui y sont entièrement étrangers. Toutefois les plus grandes opérations du moulage ne sont rien autre chose que ce que l'on vient de dire. Une tête, une statue, une figure colossale, ne se moulent pas autrement que notre globe. Seulement, au lieu d'être réduit à un seul ensemble de moule, ce qu'on appelle le creux d'une statue, vu la diversité de ses détails, et leur étendue, est un composé de plusieurs moules, dont chacun comprend un grand nombre de pièces.

Ainsi le modèle de la statue que nous nous proposons d'exécuter en ivoire (*voyez* Pl. XXIX, fig. 1), serait moulé en sept ou huit creux ou parties de moule, chacune composée peut-être de douze, quinze ou vingt pièces. Il y aurait un moule pour la tête, un pour chaque bras, un pour chaque jambe, deux pour le torse, etc. (*voy.* fig. 4 *ibid.*) Dans chacun de ces creux, composés de pièces mobiles, se coulerait séparément chacune des grandes parties du corps. Enfin chacune d'elles, coulée séparément, et sortie de son creux, se rassemblerait et se scellerait avec sa partie contiguë par le moyen du plâtre, qui, comme chacun sait, a la propriété d'être à lui-même sa propre soudure.

Ce qu'on appelle d'un seul mot le moule d'une figure, se compose donc de plusieurs parties de moules correspondantes avec les parties principales du corps de cette figure: et chacune de ces parties de moule, comme on l'a déja dit, se forme d'un plus ou moins grand nombre de pièces jointes par assemblage, et formant une sorte d'*opus incertum*, ou de marqueterie en plâtre.

Lorsque le plâtre en état de fluidité est coulé et jeté dans le moule, il en prend et en saisit les plus légères impressions. Aussi ne manque-t-il pas d'exprimer l'empreinte des joints des pièces, lesquelles, pour bien assemblées et serrées qu'elles soient entre elles, ne laissent pas de produire toujours de petites cavités. De-là proviennent ces fils, ou *capillamenti* en italien, et que l'on nomme *coutures* en français, qu'on voit sur toute figure coulée en plâtre dans un moule *composé*, avant que le reparage les ait fait disparaître. Ces coutures n'indiquent rien autre chose que les contours des joints qui unissent les pièces du moule.

Eh bien, l'opération du moulage, telle qu'on vient de la décrire, est précisément la contre-partie de l'opération technique de la statuaire en ivoire, sous le rapport de l'emploi et de la combinaison des matériaux.

Dans le moulage, la figure existe en creux, composée d'un grand nombre de pièces jointes entre elles, et assujéties dans leur partie convexe ou leur revers, par une enveloppe qu'on appelle *chape*. Dans la statuaire en ivoire, la figure existe en ronde-bosse,

composée d'un grand nombre de morceaux joints entre eux par leurs coupes, et assujétis dans leur concavité par un corps de quelque matière qu'il soit, qu'on appelle *noyau*. La différence est que dans le moulage il n'y a point d'art d'imitation, parce que le plâtre en fusion répète les formes, de même que la cire reproduit mécaniquement la forme du cachet, au lieu que dans la statuaire en ivoire, la répétition des fragments du modèle est le résultat de l'habileté imitative, comme la copie en marbre d'un modèle donné.

En continuant d'appliquer à la démonstration de notre procédé d'exécution, la manière d'opérer du moulage, voici ce que je propose de faire.

Le moule de la figure Pl. XXIX, fig. 1, étant fini, on en tirera un exemplaire en plâtre, lequel sera monté et raccordé dans toutes ses parties. On tirera ensuite du même moule une seconde épreuve, mais partie par partie et pièce par pièce. Je m'explique. Comme un moule ou chaque grande division d'un moule est, ainsi qu'on l'a vu, une réunion de pièces qui s'assemblent et se désassemblent à volonté, on peut à volonté couler, soit dans toutes les pièces assemblées une empreinte générale, soit dans chacune des pièces désassemblées un fragment d'empreinte : car on a vu que le moule appelé *composé*, est une réunion de petits moules.

Supposons donc (ce qui est très-facile à obtenir), savoir, que toutes les pièces du moule soient de l'étendue qui convient aux morceaux d'ivoire que nous avons à notre disposition, que ferons-nous? Nous allons faire couler partiellement en plâtre chacune de ces pièces. Ce coulage partiel opère la dissection naturelle de notre modèle (*voyez* fig. 3, Pl. XXIX).

Les lignes ponctuées de la figure n° 1, étaient les joints des pièces. Les fragments de la figure 3 sont précisément ce que nous a donné le moulage partiel des pièces. Notre modèle, prêt à copier en ivoire, se trouve décomposé par l'opération du mouleur.

Maintenant chacun des fragments susdits va être distribué aux travailleurs en ivoire. Chacun sera fidèlement tracé sur chaque morceau d'ivoire : on en imitera les inflexions, les formes et les détails. Chaque travailleur devra rendre son morceau d'ivoire en tout conforme au fragment du modèle. Mais la pièce du moule, dans lequel ce fragment a été coulé, va faire mécaniquement la vérification de la copie; car le morceau d'ivoire ne sera totalement terminé que lorsqu'il pourra, ainsi que le fragment de plâtre, entrer dans la pièce partielle du moule, s'y emboîter exactement, et s'y substituer à ce qui lui a servi de modèle.

Il faut ajouter que le copiste devra rendre son modèle, non-seulement dans ce qui concerne la forme du corps que ce fragment représente, mais encore dans le contour de ses coupes, de ses parements, de ses angles, et même dans l'épaisseur qui lui est propre.

Maintenant si nous supposons que tous nos fragments sont définitivement copiés en morceaux d'ivoire, et avec une telle conformité, que chaque morceau d'ivoire puisse prendre dans la chape la place de chaque fragment de plâtre, il est constant que nous aurons une figure coulée, si l'on peut dire, en ivoire, au lieu de l'être en plâtre. Suivant toujours cette hypothèse, notre figure va se composer de sept à huit grandes parties ou divisions, conformément à ce que présente la fig. 4, Pl. XXIX.

Que faudrait-il actuellement pour maintenir ensemble les morceaux d'ivoire après qu'on aura enlevé la chape qui les retient? pas autre chose qu'un bon mastic introduit dans la partie creuse de l'assemblage qui en retienne les morceaux dans leur ordre, et donne

à leur réunion la consistance nécessaire. Sans doute ce procédé serait insuffisant pour procurer aux statues d'ivoire, sur-tout en ronde-bosse, une longue durée. Je n'en parle ici que comme d'un moyen provisoire, bon seulement pour abréger la démonstration.

La figure 4 de la Pl. XXIX nous montre la statue d'ivoire exécutée avec de petites dales de 4, 5 ou 6 pouces, qui ont été mis partiellement en œuvre, et nous la présente réduite à sept grands morceaux.

Ces morceaux n'ont plus besoin que d'être réunis entre eux pour devenir une statue entière et solide.

Ici je pourrais m'arrêter, et renvoyer le lecteur aux procédés techniques employés par les artistes, pour donner de la solidité à toutes les statues qui ne sont pas de pierre. Tout le monde en effet doit comprendre qu'il y a plus d'une manière d'assujétir les compartiments d'une statue. Et déja dans les précédentes démonstrations nous avons fait voir que les morceaux d'ivoire devaient se rapporter sur un noyau ordinairement de bois, évidé lui-même, et lui-même formé à volonté de plus d'un morceau.

Rien n'empêche donc que, dans le creux de nos morceaux d'ivoire, assemblés comme on l'a dit, on n'introduise une matière molle qui en remplisse toute la concavité. Cette masse de terre ou de cire, après qu'on aura enlevé les compartiments d'ivoire, sera le modèle du noyau, qu'on fera en bois, de telle sorte que les compartiments d'ivoire s'y appliqueront avec de la colle, ou tel gluten qu'on voudra (*voy.* Pl. XXIX, fig. 2).

Les spéculations sur les moyens de faire le noyau d'une statue de ronde-bosse en ivoire, seraient nombreuses, et je n'en fais mention que pour montrer la multiplicité des ressources que cet art pouvait employer. Il est visible en effet qu'on pourrait faire le noyau de métal coulé ou battu, et que dans ce cas une statue d'ivoire aurait la solidité d'une statue de bronze.

L'usage le plus ordinaire ayant été de doubler en bois (*voyez* plus bas) les statues d'ivoire, et le bois paraissant plus propre qu'aucune autre matière à s'amalgamer avec l'ivoire, nous terminerons la présente démonstration par quelques notions sur le moyen de donner à notre statue toute la solidité requise.

Puisqu'il est posé que son noyau est de bois, il faudra, quant à sa construction intrinsèque, la regarder comme étant une statue en bois, dès-lors fragile, et d'autant plus, que le bois qui en formera l'ame dans les parties légères, comme les jambes et les bras, se trouvera encore diminué d'épaisseur.

La suite nous prouvera que dans les colosses dont l'ame était de bois, on employait des armatures de métal; et déja nous avons eu l'occasion d'expliquer une partie de leur mécanisme, en parlant de la Minerve du Parthénon (*voy.* Partie IV, paragr. VII). Il ne paraîtrait pas que, pour une figure de la nature de celle qui nous occupe ici, il fût possible de se passer d'armature.

Il s'agirait par conséquent d'établir sur la plinthe trois barres de métal. La première passerait au milieu de la jambe et de la cuisse droite, la seconde au milieu de la jambe et de la cuisse gauche, la troisième au milieu du tronc d'arbre.

Les barres de métal se réuniraient entre elles à plus d'un point, par des embranchements dont on se contente de faire soupçonner le mécanisme. Ces sortes d'opérations, dépendant de circonstances que la réalité seule du travail permet de saisir, on croit qu'il serait superflu d'entrer ici dans trop de détails : car enfin il ne s'agit ni de décrire ce qui

a été exécuté dans telle figure donnée, comme l'ont fait quelques descriptions d'ouvrages de fonte, ni même de fixer par écrit, et au moyen de la démonstration graphique, les procédés constants d'un art auquel l'expérience et l'usage auraient donné des lois invariables. Je n'ai, au contraire, d'autre objet que d'assimiler à une théorie expérimentale la théorie spéculative de l'art, que je me suis efforcé de retrouver. Je dois me borner à faire comprendre ce que fut et ce que pourrait être encore la fabrication des statues d'ivoire, s'il lui était permis de se reproduire.

C'est donc à l'artiste de remplir les lacunes qui doivent exister dans ces démonstrations. Il me suffit de l'avoir mis sur la route.

PARAGRAPHE V.

Des joints formés par les morceaux dont se composaient les statues et les colosses d'ivoire.

On lit, dans une dissertation de M. Heyne [1], qu'un savant professeur de Göttinghen, M. d'Uffenbach, homme d'ailleurs très-versé dans la connaissance des arts et de leurs productions, frappé de toutes les difficultés et de tous les inconvénients que sa manière de concevoir la fabrication d'une statue d'ivoire, lui exagerait sans doute, avait fini par ranger au nombre des fictions de l'antiquité, tout ce qui est rapporté sur ce genre de statuaire. D'autres critiques, nous apprend le même savant [2], abusant de quelques passages des anciens sur l'amollissement de l'ivoire, sont tombés dans un excès tout contraire. Selon eux, l'exécution des statues d'ivoire aurait été encore plus facile que le coulage d'une figure en plâtre. « On devait en effet (prétendent-ils) réduire par le « moyen du feu l'ivoire en poudre, l'humecter ensuite avec de l'eau, en faire une pâte « qu'on paîtrissait à volonté : dans cet état, elle était susceptible de recevoir toutes les « formes imaginables, et, en se séchant à l'air, elle reprenait sa dureté première. »

Cette dernière hypothèse rappelle l'explication que quelques auteurs avaient donnée de l'exécution des obélisques égyptiens en granit. Le volume et l'étendue de ces morceaux ne leur permettant pas de croire qu'on eût pu les tailler d'un seul bloc, ils prétendirent que la matière dont ils sont formés, était une concrétion artificielle, trouvant plus expéditif et plus simple de les faire jeter en moule, que de s'informer si la nature dans les carrières de Syenne, produit des blocs capables de fournir la matière de ces prodigieuses aiguilles.

Ainsi dans tous les genres l'ignorance est la mère du merveilleux.

Ce qui a fait naître, soit dans un sens, soit dans un autre, les erreurs dont on vient de parler à l'égard de la statuaire en ivoire, c'est, outre le manque d'idées exactes sur le procédé véritable d'exécution, l'embarras que cause dans l'esprit cette réunion de morceaux dont on s'exagère et l'inconvénient et le mauvais effet. Il ne faut pas se dissimuler que cette méthode de statuaire avait quelques désavantages qui résultaient de sa nature.

(1) Neue Biblioth. der schön. Wissenschaft. Tom. XV. — (2) *Ibid.*



Echelle de 6 Pieds

L'art tendait sans doute à les atténuer et à les corriger; et c'est ce que nous devons montrer aussi.

L'inconvénient attaché à la multiplicité des parties, se manifesta dans le Jupiter Olympien, qui, comme on l'a déja vu, Partie V, paragr. V, n'était pas fait d'une pâte d'ivoire, puisque les morceaux d'assemblage de ce colosse s'étant désunis, ils furent habilement remis en place par le statuaire Damophon. Ainsi nous voyons qu'à un mal, qui ne paraît pas cependant avoir été aussi fréquent qu'on peut se le figurer, il y avait un remède très-facile. Ce genre de statue, en grand sur-tout, exigeait des soins et un entretien peu dispendieux, dont on parlera Paragr. IX. On ne saurait dire toutefois combien il aurait pu se présenter à l'artiste de moyens simples, propres à prévenir l'écartement des joints. Indépendamment des matières glutineuses qui soudaient les compartiments entre eux, et les faisaient adhérer au noyau, il fut possible de ménager encore à toutes ces parties, des moyens de liaison plus efficaces.

On a vu qu'à la forme près de l'ouvrage, une statue en ivoire était une sorte de bâtisse dont les pièces se taillaient dans des morceaux d'ivoire, selon le procédé de l'*opus incertum* des anciens. Pourquoi ces morceaux n'auraient-ils pas été liés entre eux, comme les pierres des édifices, par de petits goujons d'os ou même d'ivoire, lesquels, entrant dans les trous pratiqués à cet effet, y auraient été assujétis, avec du soufre par exemple, ou avec des mastics à froid, de manière que toute la structure en eût reçu une plus grande consistance. Telle est la densité de l'ivoire, qu'à quelque degré que ses morceaux eussent été amincis par le travail de la sculpture, il eût suffi de 3 à 4 lignes d'épaisseur, pour y pratiquer les crampons dont on a parlé.

Il y aurait eu encore une autre méthode de liaison et de scellement entre les joints, qui eût singulièrement augmenté la solidité de l'assemblage, et en eût rendu la désunion presque impossible. C'aurait été de procéder par recouvrement dans le travail des morceaux d'ivoire, en ajustant les pièces l'une sur l'autre, de la manière dont un couvercle embrasse sa boite. Les pièces ainsi emboitées auraient pu recevoir des crampons verticaux et horizontaux. Il est ainsi plus d'un genre de moyens, dont il suffit de faire ici prévoir les ressources, pour rassurer l'imagination du lecteur sur les inconvénients de la statuaire par assemblage.

Un autre inconvénient, dont on est porté aussi à s'exagérer l'effet, est celui qui semble avoir dû résulter, pour l'œil, de l'existence des joints et de leur apparence. Toutefois on peut prouver, par certains objets de comparaison, combien peu devaient être sensibles les joints dont on parle, dans les statues d'ivoire.

Puisque les procédés du moulage et des figures coulées en plâtre sont devenus familiers au lecteur, d'après les exemples déja puisés dans ce genre de travail, je veux en emprunter un nouveau point de comparaison, sur la question de l'effet des joints dans les ouvrages à compartiments. On a vu que l'impression des joints des pièces du moule, se communique aux figures qu'on y coule en plâtre; et chacun sait par expérience à quel degré de finesse arrivent ces impressions qu'on appelle *coutures,* lorsque le creux est bien assemblé, et que le plâtre est de la meilleure qualité. Ces *coutures* n'ont quelquefois que l'épaisseur d'un cheveu; et, lorsque la figure n'est pas immédiatement sous la vue, on peut dire qu'elles disparaissent entièrement. Cependant la substance du plâtre n'approche pas, pour la finesse et la densité, de la substance de l'ivoire; et, de plus, les joints ou

les *coutures* dont il s'agit, sont en relief. Dès-lors la lumière, lorsqu'elle frappe dessus obliquement, les doit rendre d'un effet bien plus sensible à l'œil, que les joints en creux de l'ivoire.

D'autres sortes de travaux peuvent fournir de nouveaux exemples de finesse et de subtilité d'assemblage : on en trouve jusque dans l'appareil des marbres employés aux rajustements et aux restaurations des statues. Mais l'art de la mosaïque en pierres dures, et celui de la marqueterie en bois, font voir que l'on peut rendre des joints tout-à-fait imperceptibles. Il n'y a personne qui n'ait été à portée de le vérifier, sur des meubles, et sur les petits objets qui, de nos jours encore, se travaillent en ivoire.

On peut conclure de-là que, même dans les ouvrages qui étaient sous l'œil, dans les statues nues de petite proportion, où nul incident d'accessoires ne favorisait le déguisement des joints, leur trace frappait on ne peut pas moins, et était à peine capable de révéler au spectateur le secret de la fabrication composée dont il s'agit.

Ce secret pouvait encore moins se trahir dans les figures éloignées de la vue, dans celles sur-tout que la hauteur de leur masse et la grandeur extraordinaire de leur dimension plaçaient nécessairement à une distance considérable du spectateur. L'éloignement où l'ivoire se trouvait dans des colosses tels que la Minerve du Parthénon, et le Jupiter d'Olympie, rendait absolument invisibles des joints, qui d'ailleurs, quand on les supposerait sensibles, sur les parties les plus rapprochées, auraient échappé à l'attention du plus grand nombre. Le seul jeu des ombres, des clairs, des demi-teintes, occasionné par le travail du corps humain, sa musculature, ses détails, ses plans, faisait une diversion toute naturelle à d'aussi légers effets, et empêchait de soupçonner l'existence de fils, dont la ténuité échappe à l'œil même, sur des superficies toutes lisses. Il en est de la vue ainsi que de l'ouie; comme un bruit voisin empêche d'entendre un bruit éloigné, de même des travaux composés de saillies et de cavités fort prononcées, semblent enlever à de plus faibles impressions la faculté d'être aperçues.

Une diversion puissante à cet égard, était encore celle des draperies d'or et des accessoires de couleur variée, qu'on introduisait dans les statues chryséléphantines. Une figure d'une seule matière, et d'une seule couleur, de marbre blanc par exemple, paraît, si l'on peut dire, inviter l'œil et même l'esprit, à se montrer difficiles sur l'intégrité et la perfection de la matière. Il y a, pour la statue en marbre, une sorte de mérite à être monolithe, et le spectateur ne peut se refuser à ajouter, aux autres prix de l'ouvrage, celui d'un bloc dont il a été si difficile de faire sortir un grand tout. Comme ce genre de valeur tient à la nature de la matière, la statue en marbre de plusieurs morceaux manque véritablement dans l'opinion, d'une des perfections matérielles qui sont propres de ce genre de sculpture.

Quant à la statuaire chryséléphantine, le connaisseur devait placer le mérite matériel de la statue, précisément dans la propriété contraire. Il devait se montrer d'autant moins rigoureux à s'en dénoncer les défauts, il devait conniver à sa propre illusion. Comme tout, dans ces statues polychromes, contribuait à éloigner l'idée d'une matière unique, l'esprit et le goût de leur composition auraient détourné l'œil d'y voir des joints, quand la perfection de l'assemblage et les propriétés de l'ivoire n'eussent pas réellement rendu insensible, et presque mathématiquement indivisible, l'espace qui en séparait les compartiments.

Si l'on en croit Elien [1], la colle du poisson oxyrinchus servait à la soudure de l'ivoire; car à quoi l'eût-on employée, si ce n'est à cet objet? Puisqu'au dire de cet écrivain, elle était d'une nécessité absolue dans les ateliers des statuaires de la Grèce qui voulaient travailler l'ivoire, ce ne pouvait être que pour lier les joints des compartiments entre eux, ou les faire adhérer à leur noyau. La colle de poisson, dont on use encore aujourd'hui, est effectivement très-tenace. Elle est fluide quand on l'emploie à chaud, et ne produit point d'épaisseur. Les marbriers et les sculpteurs en font journellement usage dans le travail du marbre, pour fixer en place les éclats fracturés ou les morceaux de rapport. On lui donne la préférence sur toute autre colle, parce qu'elle est la moins sujette à jaunir.

Dès qu'il paraît qu'on usa jadis d'une semblable substance pour réunir les compartiments de l'ivoire, on peut bien présumer qu'elle devait contribuer aussi à remplir l'insensible cavité des joints extérieurs, de manière à n'en laisser rien subsister d'apparent. Enfin, il faut supposer qu'il dut y avoir en ce genre beaucoup de ces petits procédés que suggère le long exercice d'un art, et que la théorie purement spéculative ne peut faire soupçonner. Alors on est porté à croire que plus d'une sorte d'apprêt tendit à dissimuler les joints de l'ivoire dans les statues, au point que l'œil du spectateur ne devait pas être averti du mécanisme de leur exécution.

PARAGRAPHE VI.

Des procédés d'exécution de la statuaire colossale en ivoire. — De la dimension des morceaux d'ivoire qui y furent employés. — De l'amollissement de l'ivoire.

Jusqu'ici tous les ouvrages qui ont été l'objet de nos démonstrations, ont pu être exécutés, ainsi qu'on l'a vu, avec des morceaux d'ivoire d'une très-modique étendue, et découpés dans des défenses d'éléphant, de 4 pieds de long et de 60 livres pesant, telles que le commerce actuel les procure. Presque aucun des morceaux mis en œuvre (comme l'échelle des Planches en fait foi) n'a excédé 4, 5 ou 6 pouces de superficie. Cette dimension qui résulte du débit simple et naturel des défenses dont on peut disposer aujourd'hui, s'est trouvée encore assez en rapport avec ce qu'il faut appeler chaque forme divisible du corps humain, dans une statue de grandeur naturelle.

Je dois expliquer ici plus clairement ce que j'entends par-là, quoique j'en aie déja dit quelque chose (*voyez* Paragr. IV). On a vu qu'à considérer la statue qui représente le corps humain, sous le simple rapport de matière et d'étendue, il est assez indifférent que la division des parties soit faite en plus ou en moins de fragments, et que ces fragments aient une forme plutôt qu'une autre, pourvu qu'ils n'excèdent point les dimensions des morceaux d'ivoire qu'on doit employer. Mais si la statue s'envisage sous le rapport des formes dont le corps de l'homme se compose, il importe au statuaire que ces formes puissent être généralement renfermées dans l'étendue d'un seul morceau d'ivoire,

(1) Histoire des Animaux, liv. VII, chap. 32

pour y être travaillées séparément. Or, les formes dont je parle, sont celles que détermine chacune des grandes parties de la musculature. Et tels sont, par exemple, un pectoral, une omoplate, un dorsal, un deltoïde, un biceps, un des muscles droits, ou un assemblage de plus petits muscles. On comprend comment il est de l'intérêt de l'artiste de ne pas trop dépecer son travail, et comment la solidité de l'ouvrage exige aussi de n'en pas trop multiplier les matériaux. (*voy.* pl. XXX).

Selon un certain point de vue, une statue par pièces d'assemblage, est une sorte d'édifice dans lequel il est vrai de dire que le trop grand nombre des parties nuit à la consistance du tout. L'économie des joints est par conséquent en ce genre une chose très-desirable. Or tout le monde comprend que les ouvrages dont les démonstrations précédentes ont déja fait voir l'exécution, auraient véritablement en soi moins de valeur, et auraient offert plus de difficultés, si l'on n'eût eu, pour les exécuter, que des morceaux d'ivoire d'un pouce de superficie.

Cette défectuosité et cette difficulté auraient donc eu également lieu, et de la même manière, avec des morceaux d'ivoire de 5 à 6 pouces, dans des colosses d'une dimension de 30 à 40 pieds; car il eût fallu faire de cinq à six morceaux d'ivoire la même partie que nous avons vu s'exécuter d'un seul morceau, dans des figures de 5 à 6 pieds de haut.

Nous verrons comment la nature ayant refusé à cette espèce de statuaire des morceaux d'une grande étendue, l'art parvint à suppléer ce défaut. Mais il faut dire d'abord que les artistes grecs eurent à leur disposition des défenses d'éléphant beaucoup plus considérables que celles sur lesquelles se sont faites les démonstrations précédentes. J'ai parlé (*voy.* Partie III, paragr. IV) du prix qu'on mettait autrefois à l'ivoire, du soin qu'on prenait d'enrichir les temples des défenses les plus volumineuses; j'ai aussi indiqué les causes qui ont contribué à en diminuer la mesure, en rendant la race de l'éléphant de jour en jour plus rare.

On doit donc regarder, comme une chose indubitable, que les anciens grecs purent tailler dans les défenses de l'éléphant, des morceaux planes, doubles en étendue de ceux que nous avons employés dans nos démonstrations. Or il suffit de donner à ces défenses un pied de diamètre, pour concevoir que, selon la manière de les débiter, on devait se procurer des pièces d'une telle étendue, qu'il suffisait d'en doubler ou tripler le nombre dans un seul compartiment. Alors le premier soin de l'artiste, procédant à l'exécution de ce que nous avons appelé chaque forme divisible du corps, était sans doute d'ajuster si bien ensemble et par joints à recouvrement, les divers morceaux destinés à copier, par exemple, un pectoral, que l'on opérât sur ces morceaux réunis, comme n'en faisant qu'un, et de la façon dont on a vu qu'il a été procédé dans l'exécution des statues de grandeur naturelle.

Mais ici doit trouver place l'examen du procédé de l'amollissement de l'ivoire dont il a déja été parlé; car ce procédé me paraît avoir dû contribuer à augmenter singulièrement l'étendue des morceaux d'ivoire.

Je ne réfuterai pas l'ancienne opinion populaire de ceux qui ont conclu des passages des anciens, où il est question de cet amollissement, que l'ivoire se réduisait en pâte, comme le carton. Je dois toutefois une réponse à l'opinion d'un critique moderne, qui semble penser que les anciens avaient connu l'art de fondre l'ivoire, et de le mêler avec le soufre. Ce n'est pas que cette hypothèse ait plus de vraisemblance; mais l'auteur,

très-connu par son Traité sur le rétablissement de la Peinture à l'encaustique des anciens, mérite sans doute qu'on s'assure si une telle opinion est chez lui le résultat d'un examen précis, ou simplement une conjecture hasardée en passant.

Don Francesco Requeno, dont les expériences pratiques ont contribué à faire revivre une des manieres de peindre de l'antiquité, n'a porté sur la sculpture des anciens qu'un coup-d'œil des plus fugitifs. Ce n'est que par occasion, et dans une note de quelques lignes, qu'il avance le sentiment de la fusion de l'ivoire avec le soufre. *Conchiudendo* (1), dit-il, *che gli antichi avessero conosciuta e praticata l'arte di fondere l'avorio e di mescolar lo con altre materie;* et c'est sur la foi de Dion Chrysostôme qu'il imagina cette fusion: *Che Phidia rimescolo lo zolfo coll' avorio, per fare la statua di Giove Olympio.*

Mais le passage de Dion Chrysostôme donne-t-il lieu à cette supposition? En aucune façon, comme on peut s'en convaincre (*voy.* ce passage (2)). Cet écrivain énumérant, par forme de prétérition oratoire, les diverses natures de dépenses, de travaux et de matières du Jupiter Olympien de Phidias, met au nombre de ces matières ce qu'il appelle θύον, *encens,* mot changé par des commentateurs en celui de θεῖον, *du soufre.* Le traducteur latin a préféré, à ce qu'il paraît, cette dernière version; et, au lieu de *thus,* il a écrit *sulphur.* C'est là sans doute ce qui a jeté Requeno dans cette erreur. Junius (3) ayant cité sur la traduction, l'avait commise avant lui.

Requeno s'étant borné au peu de mots qu'on vient de lire, il est difficile de savoir quelle valeur précise il a prétendu donner aux mots *fondere* et *mescolar.* Si par *fondere* il n'a entendu qu'*amollissement,* et si par *mescolar con altre materie,* il n'a eu en vue le mélange de l'ivoire avec d'autres matières, que sous le rapport d'assemblage et de soudure, on ne contestera pas que le soufre n'ait pu être employé pour sceller les morceaux d'ivoire entre eux, du côté de leur revers. Cependant le soufre ne fut pas une substance assez chère, pour que Dion Chrysostôme l'ait dû compter au nombre des dépenses du Jupiter Olympien. Il me paraît plus naturel qu'il l'ait fait de l'encens, ou de l'espèce de mastic et de gomme aromatique que produit l'Arabie, et dont l'emploi dut être fort dispendieux. Il est même probable qu'on devait faire usage de ces sortes de mastics résineux, avec d'autant plus de raison, que leur propriété est de conserver les bois, et de les garantir des vers (*voy.* ci-dessous Paragr. IX).

Je dirai donc que l'opinion de Requeno n'est qu'une méprise, et que le peu de mots dont il s'est servi, loin de pouvoir être une autorité en faveur de la fusion de l'ivoire, peut servir au contraire à faire douter qu'il ait cru sérieusement l'ivoire fusible, et qu'une statue d'ivoire fût autre chose qu'un composé de morceaux assemblés.

Mais ce qui réfute, s'il en est besoin, de telles hypothèses, c'est leur inutilité : car à quoi bon des miracles, pour expliquer ce qui peut l'être par des moyens tout naturels?

Si nous avons vu, par le simple mécanisme des assemblages, s'exécuter des têtes de 2 ou 3 pieds, et des statues de grandeur naturelle, avec des morceaux d'ivoire de 4, 5 et 6 pouces, pourquoi des têtes de 5 ou 6 pieds de hauteur, et des statues de 30 à 40 pieds, ne s'exécuteraient-elles pas aussi facilement, avec des morceaux d'ivoire proportionnellement plus grands. Or, à la certitude qu'au temps des anciens, la race des élé-

(1) Sagg. Sul. ristabilimento dell' antic. arte, tom. I, pag. 320, et tom. II, pag. 313. — (2) Di. Chrysost. Orat. 12, pag. 208. — (3) Juni. de Pict. Veter., pag. 290.

phants fournissait des défenses bien plus volumineuses qu'aujourd'hui, il faut joindre la considération de l'amollissement de l'ivoire entendu comme il doit l'être.

Plus d'une autorité, chez les écrivains, nous prouve que les anciens connurent et pratiquèrent ce procédé. Je dois en rendre compte ici.

Selon Dioscoride, la racine de Mandragore passait pour avoir la propriété d'amollir l'ivoire. Il fallait les faire bouillir ensemble pendant l'espace de six heures; et après cette ébullition, l'ivoire se trouvait susceptible de recevoir la forme qu'on voulait (*voy.* en note le texte grec [1]).

Le passage de Pausanias [2] sur cet objet, faute d'avoir été rapproché de celui de Dioscoride, a donné lieu à une critique injuste, et à une interprétation abusive. Pausanias dit que les cornes des bœufs et celles des éléphants (on sait qu'il appelait ainsi les défenses, comme sortant du crâne de l'animal) *s'amollissent tellement par l'action du feu,* ὑπὸ πυρὸς, *que, de circulaires qu'elles sont, elles deviennent planes, et prennent toute autre sorte de figure.* L'abbé Gedoyn, sur ce passage de Pausanias [3], prétend qu'au contraire le feu, loin d'amollir l'ivoire, le durcit; et M. Goldhagen [4], sans se prononcer pour ou contre l'auteur grec et le traducteur français, pense que ce peut être un secret perdu, et qu'il est peu vraisemblable que, vu le grand usage qu'on faisait autrefois de l'ivoire, Pausanias ait pu sur cet objet avancer une notion totalement fausse.

Il me semble qu'il y a ici un malentendu causé par le mot πῦρ, *feu.* Sans aucun doute l'action directe et immédiate du feu sur l'ivoire, loin de l'amollir, le dessécherait et le ferait fendre. Mais si l'on substitue à l'idée de feu celle de chaleur, et si l'on veut bien entendre l'action du feu par le moyen de quelque fluide mis en ébullition, comme nous l'apprend Dioscoride, la notion de Pausanias change de nature, et la censure qu'on en fait tombe d'elle-même.

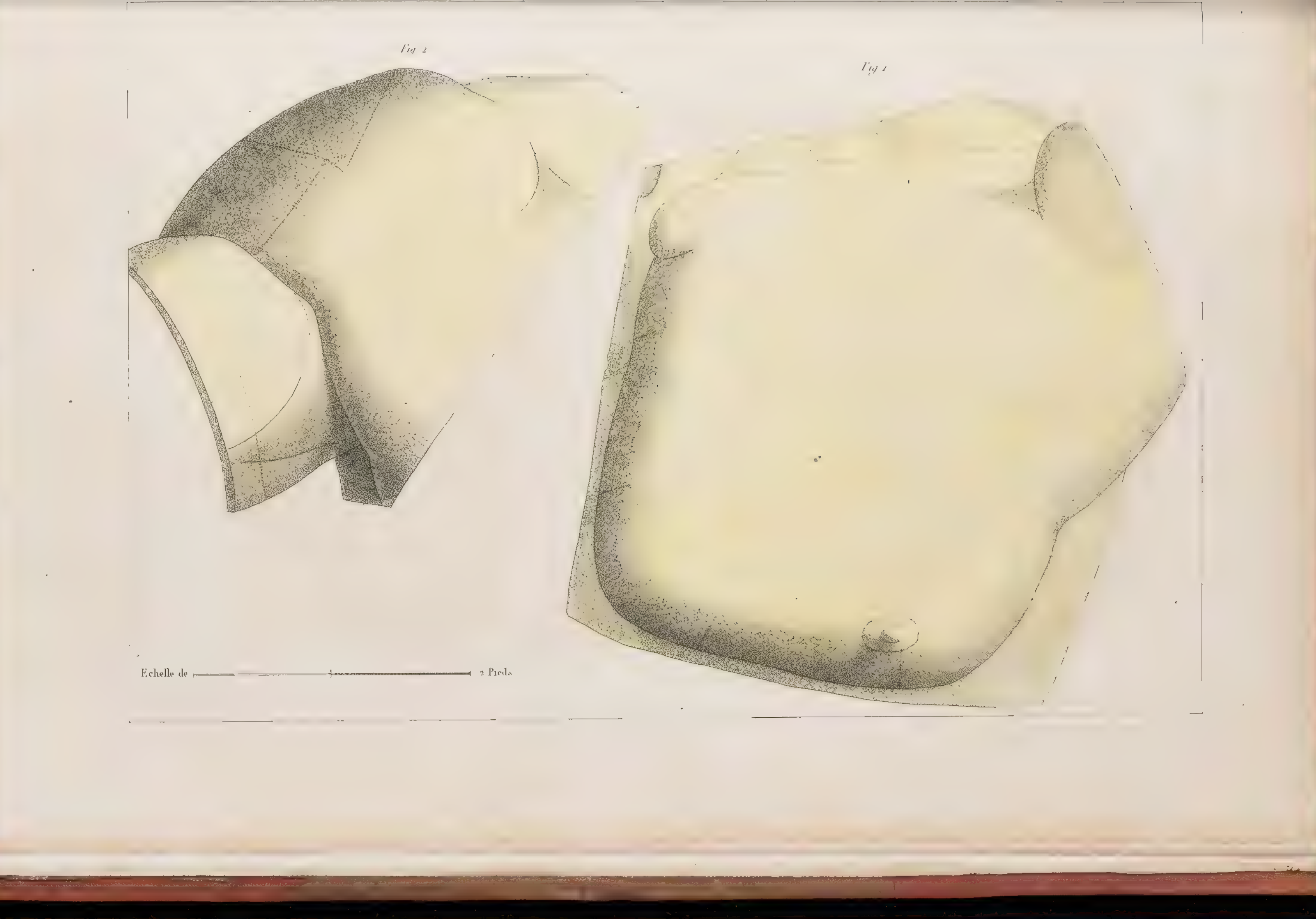
Sénèque [5] nous apprend que le secret d'amollir l'ivoire était une invention du philosophe Démocrite : car les savants sont d'avis qu'on doit adopter la correction de Juste Lipse, d'après les meilleurs manuscrits, et lire *quemadmodum ebur molliretur,* au lieu de *poliretur.* Effectivement l'ivoire se laisse polir d'une manière si simple, le seul frottement y produit si naturellement cet effet, que jamais on n'a pu appeler cela une invention. Encore moins est-il probable, et qu'on eût attribué un procédé aussi peu curieux à Démocrite, et que Sénèque, si instruit sur toutes les inventions des arts, soit tombé dans une telle méprise. L'amollissement de l'ivoire, au contraire, dépendant de plus d'une sorte de connaissances physiques et chimiques, dut passer pour une invention singulière, et le service que cette découverte rendit aux arts, mérita sans doute que le souvenir de l'inventeur se perpétuât. Il est fâcheux que Sénèque ne nous ait rien dit de plus sur ce procédé.

Un passage de Plutarque nous empêche de croire que le secret de Démocrite ait été nécessairement le même que celui dont Dioscoride nous a conservé la notion; car il paraît qu'il y en avait plus d'un. Dans le traité qui a pour sujet : *Si le vice suffit pour*

(1) Μαλάσσειν δὲ καὶ ἐλέφαντα λέγεται ἡ ῥίζα συνέψομενη αὐτῷ ἐπὶ ὥρας ἕξ καὶ εὔπλαστον εἰς ὃ ἂν τὶς βουληθῇ σχῆμα παρασκευάζειν. Dioscor., de Materiâ Medicâ, lib. IV, 76, pag. 274.

(2) Κέρατα δὲ καὶ βοῶν καὶ ἐλέφαντων, ἐς ὁμαλές τε ἐκ περιφερους, καὶ ἐς ἄλλα ὑπὸ πυρὸς ἄγεται σχήματα. Paus., lib. V, c. 12.

(3) Trad. de Paus., tom. I, pag 437. — (4) Paus., von Goldh. tom. II, pag 278. — (5) Senec. Epist. 90


Fig 2
Fig 1
Echelle de
2 Pieds

rendre malheureux, Plutarque use d'une comparaison qui se rapporte à un secret de ce genre. *Comme,* dit-il, *un fil coupe les os humectés dans une composition de cendre et de vinaigre; comme encore l'ivoire amolli et détendu par le zuthos* (ou bierre d'orge) *se laisse ployer et façonner, ce qu'on ne peut faire autrement, etc.* (1). Nous voyons par-là qu'on usait de plus d'un procédé pour obtenir l'amollissement de l'ivoire.

Ces divers passages nous ont portés à expliquer (*voy.* Paragr. VI de la Partie II de cet ouvrage) et à corriger un autre endroit de Plutarque, où cet écrivain, énumérant les diverses sortes de travaux que Périclès encourageait et tenait en activité dans Athènes, associe le mot μαλακτῆρες à celui d'ἐλέφαντου. On doit voir maintenant que Reiske a eu tort de douter de ce rapprochement, et de préférer la leçon χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντου. L'opération de réduire l'or en feuilles, et celle de couper l'ivoire en lames extrêmement minces, n'ont que faire avec l'idée d'*amollissement.* Il est clair, au contraire, que Périclès, faisant exécuter de grands travaux en statuaire chryséléphantine, et sur-tout le colosse du Parthénon par Phidias, on devait employer le procédé d'amollissement en question; et le mot de Plutarque servirait encore à nous apprendre qu'il y avait des ouvriers dont ce procédé constituait la profession.

Il pourrait être curieux de faire des expériences en ce genre, et de vérifier ce que les notions qu'on vient de recueillir dans les passages des anciens écrivains, ont d'exact et de positif. Je pourrais rapporter encore, à l'appui de ces présomptions, plus d'une tentative de détail qui les confirmerait, et le suffrage de plusieurs physiciens que j'ai consultés à cet égard. Ils ne doutent point, par exemple, que l'ivoire n'ait la propriété d'être rendu flexible, comme les bois, et que la simple vapeur d'eau chaude agissant sur une des faces d'une plaque, ne suffise pour l'assouplir à un degré quelconque, et lui faire prendre des configurations différentes, sans endommager sa qualité, ou nuire à sa blancheur. Mais, pousser plus avant les recherches sur ce point, et pour des travaux qui ne semblent plus être dans le cas de se reproduire, ce serait peut-être sortir de l'esprit des connaissances archéologiques, et empiéter sans nécessité sur le domaine des sciences naturelles.

PARAGRAPHE VII.

Continuation du même sujet. — Des procédés d'exécution de la Statuaire colossale en ivoire, appliqués au Jupiter Olympien.

Tout ce qui précède étant ou prouvé ou accordé, on va voir que l'exécution des parties d'un colosse de 30 à 40 pieds en ivoire, ne fut pas plus difficile que l'exécution d'une statue ordinaire, et que la manière d'y procéder, un peu plus compliquée si l'on veut, sera tout aussi aisée à comprendre.

S'il est constant que la race des éléphants donnait autrefois des défenses doubles en diamètre, de celles qui se débitent aujourd'hui; si le procédé du débitage, et celui de

(1) Ὡς γὰρ ἡ κρόκη τὸ ὀστέον πρίει, τέφρα καὶ ὄξει διάβροχον γενόμενον, καὶ τὸν ἐλέφαντα τῷ ζύθει μαλακὸν γενόμενον, καὶ χαλῶντα κάμπτουσι καὶ διασχηματίζουσιν, ἄλλως δὲ οὐ δύνανται. Plutarch. *an vitios. ad infelic. suffic.*

l'amollissement des parties de l'ivoire taillées cylindriquement, et détendues ou aplaties, pouvaient encore doubler ou tripler la superficie des dalles propres à servir de compartiments, il nous serait permis de présumer qu'au lieu de morceaux de 6 pouces, tels que ceux qu'on a mis jusqu'ici en œuvre dans nos démonstrations, les anciens en employaient de 2 pieds superficiels. Toutefois nous ne nous prévaudrons pas de tous nos avantages, et nous nous contenterons d'opérer, dans l'exécution hypothétique du Jupiter Olympien, avec des dalles d'ivoire, dont l'étendue moyenne sera de 12 à 15 po.

Nous allons donc poser, comme constant, que chacun des pectoraux de ce colosse, selon les proportions que nous avons déterminées (*voy.* Partie IV, paragr. XIV), avait à-peu-près 4 à 5 pieds de développement en tout sens.

Nous ne supposerons pas, comme on l'a déja dit, que chacun de ces pectoraux ait été travaillé en autant de parties qu'il fallait de morceaux d'ivoire pour le composer. Nous pensons, au contraire, qu'il fut travaillé dans son ensemble (*voy.* pl. XXX, fig. 1).

Ainsi Phidias aura fait découper et détacher, de son grand modèle moulé en plâtre, chacun de ces pectoraux, de la manière précédemment indiquée. Chacun de ces pectoraux en plâtre, réduit à l'épaisseur commandée par les morceaux d'ivoire, on aura donné à la doublure de bois la courbure nécessaire pour que le fragment de plâtre pût s'y adapter exactement. Sur ce fond de bois, ainsi façonné et préparé, on aura ajusté le nombre de morceaux d'ivoire exigé par les quatre pieds carrés du pectoral.

L'ouvrier chargé de ce dressement, aura assorti entre eux les morceaux d'ivoire selon la variété de leurs configurations, de leurs coupes, et de leurs joints. Sans aucun doute, vu le nombre des morceaux qui à 15 pouces, aura été de 8 ou 10, au lieu de les assembler à joints simples, il aura procédé dans leur réunion par joints à onglet ou à recouvrement. Ces morceaux auront pu être assujétis par tous les moyens connus, tels que vis, chevilles, crampons. Ils auront pu même être rivés avec des écrous sur le fond de bois.

De cette façon, les sept, huit ou neuf morceaux d'un pectoral de 4 à 5 pieds, ne furent travaillés par le statuaire qu'après avoir été disposés de manière à n'en faire plus qu'un seul; et le travail n'aura pas été plus morcelé que dans les statues de grandeur ordinaire.

Le lecteur peut voir (Pl. XXX, fig. 1 et 2) un des deux pectoraux supposés du Jupiter Olympien, de 4 à 5 pieds de proportion, ainsi que le deltoïde du bras gauche, tous deux composés par des morceaux d'ivoire de 12 à 15 pouces seulement.

Tout ceci étant fort aisé à comprendre, je me contenterai de produire, toujours sur la même échelle, et sans aucune autre explication que celle du dessin (*voy.* Pl. XXXI), la tête du même Jupiter. Les joints, figurés par les lignes ponctuées, indiquent assez clairement, de combien de morceaux a pu se composer cette tête, et il est bien facile, d'après ce qui vient d'être dit, de comprendre qu'elle a dû se réduire à trois ou quatre divisions principales, lesquelles se composaient bien de plusieurs morceaux d'ivoire, mais qui furent travaillées cependant comme n'en faisant qu'un.

A ce point de démonstration où nous sommes parvenus, il n'y a personne qui ne comprenne l'avantage que devait avoir l'exécution de la statuaire en ivoire, sur les autres manières de faire des statues. Cet avantage était la promptitude d'exécution.

En effet, le modèle une fois terminé (et les autres genres de sculpture veulent aussi

un modèle) il s'établissait une division de travail commandée par la nature des choses. Or cette division, sans être portée trop loin, permettait d'employer à l'ébauche de la statue, beaucoup plus d'ouvriers qu'on ne peut le faire en marbre par exemple.

On sait assez que la partie de la sculpture qui dépend de l'exécution manuelle, comporte le concours de plusieurs mains. L'artiste peut se faire aider dans l'ébauche de ses marbres, et il peut, au moyen de certains procédés géométriques, faire avancer son modèle d'assez près, pour n'avoir plus que le fini à y donner. Mais dans un ouvrage de grandeur ordinaire, il n'est guère possible d'employer à l'ébauche plus d'un travailleur : deux pourront tout au plus, sans se gêner mutuellement, être appliqués à un morceau colossal.

Au contraire dans la statue en ivoire, dont toutes les parties se décomposaient, et pouvaient être ébauchées partiellement, en différents lieux, on employait autant d'ouvriers qu'on le jugeait à-propos. Lorsque l'ébauche et le travail d'une tête en marbre veulent la main d'un seul, l'ébauche et le travail de cette même tête en ivoire, pouvaient être confiés à autant de mains, que le statuaire jugeait qu'il dût entrer de divisions dans sa décomposition. Six ouvriers y purent travailler à-la-fois et tous ensemble. Autant en dirons nous de chacune des grandes parties du corps humain. Chacune, comportant six ouvriers au lieu d'un, pourrait être exécutée cinq fois plus promptement. Mais, comme cela est vrai de chaque bras, de chaque jambe, et de chacune des parties du torse qui peuvent être simultanément soumises à ce travail analytique, tandis que les mêmes parties en marbre ne peuvent être exécutées que l'une après l'autre, on peut calculer que la même figure sera faite en ivoire, pour ce qui est du travail préliminaire, quatre ou cinq fois plus promptement que si on l'exécutait en marbre.

Il faut faire voir maintenant que ce qu'on appelle *finir*, donner *le fini* à un ouvrage, avait lieu dans la statuaire en ivoire d'une manière aussi facile que dans les autres genres de sculpture.

J'entends simplement expliquer ici comment l'artiste dans cette opération de son art qu'on appelle *terminer, finir,* pouvait se rendre compte de tout l'ensemble d'une statue colossale. Car le fini de l'imitation ne s'obtient pas seulement par la recherche partielle des détails comparés aux détails de la nature. Il faut que cette recherche se fasse dans le rapprochement des parties, et comme chacune a son fini, il y a aussi le fini du tout ensemble, qui exige que l'œil embrasse l'universalité de l'ouvrage.

D'abord on doit se souvenir que, comme on l'a dit, et comme on le redira (*voyez* le paragraphe suivant) Phidias avait fait de son Jupiter un modèle achevé et terminé dans toutes ses parties, ensorte qu'il ne restait plus qu'à les transposer en ivoire. Mais le talent du copiste que le statuaire emploie à cette transposition, n'arrive jamais à saisir tout ce qui est dans le modèle, et est encore moins capable de mettre dans la copie ce que le maître s'est souvent réservé pour l'exécution définitive, savoir, le sentiment, la vie, et toutes les finesses qui font la perfection. Il faut donc que l'artiste retouche lui-même le travail de ses copistes; et lui seul est en état de donner à son ouvrage ce mérite d'accord et d'harmonie qui fait disparaître l'empreinte même du travail.

On a vu qu'il fut facile à Phidias de s'assurer de l'exactitude de la copie, dans chacune des parties décomposées de son colosse. On a vu comment lui-même avait la facilité de retoucher séparément chaque fragment, de redonner à chaque forme, à chaque muscle, à chaque détail, la vérité et le sentiment qui avaient pu s'évanouir sous l'outil du copiste.

La plus grande difficulté semble avoir dû être ici de terminer ces parties dans leur rapport entre elles, car pour cela il fallait les rapprocher. Mais rien ne fut plus simple. Phidias dut avoir dans son atelier un noyau général de toute sa statue, soit que ce noyau ait été celui qui servit à l'exécution définitive, et fut fait en bois creux, soit qu'il ait été bâti en maçonnerie, ou en plâtre, pour servir seulement aux opérations du fini, et de la mise ensemble des compartiments.

Lors donc que Phidias voulait terminer les parties de son colosse, soit dans leur rapport entre elles, soit vues à la distance où elles devaient être placées, soit eu égard à la lumière qui devait les éclairer, il n'avait autre chose à faire que de réunir sur le noyau, les compartiments d'ivoire déja doublés en bois, et il se procurait l'ensemble de son ouvrage, comme s'il eût consisté en un seul bloc.

Il résulte de ceci, que le systéme selon lequel je prétends que dût procéder la statuaire en ivoire, après avoir offert sur les autres hypothèses dont je ferai bientôt le parallèle, (*voy.* paragr. X) le mérite de la facilité, de la promptitude, de l'économie et de l'exactitude, par la décomposition des parties et la division du travail, présente encore l'avantage que procure dans les autres genres de sculpture, la nature de la matière sur laquelle opère l'artiste, c'est-à-dire d'être un tout, et de former un ensemble.

Je ne dirai rien des procédés mécaniques par lesquels on donnait le poli à l'ivoire. Pline nous apprend qu'on employait à cet effet le raifort, *raphani ebora certè poliunt* (1). Chacun là-dessus peut en croire ce qu'il veut, et chacun sait aussi qu'il y a tant de moyens de polir cette matière, que toute recherche à cet égard serait oiseuse.

PARAGRAPHE VIII.

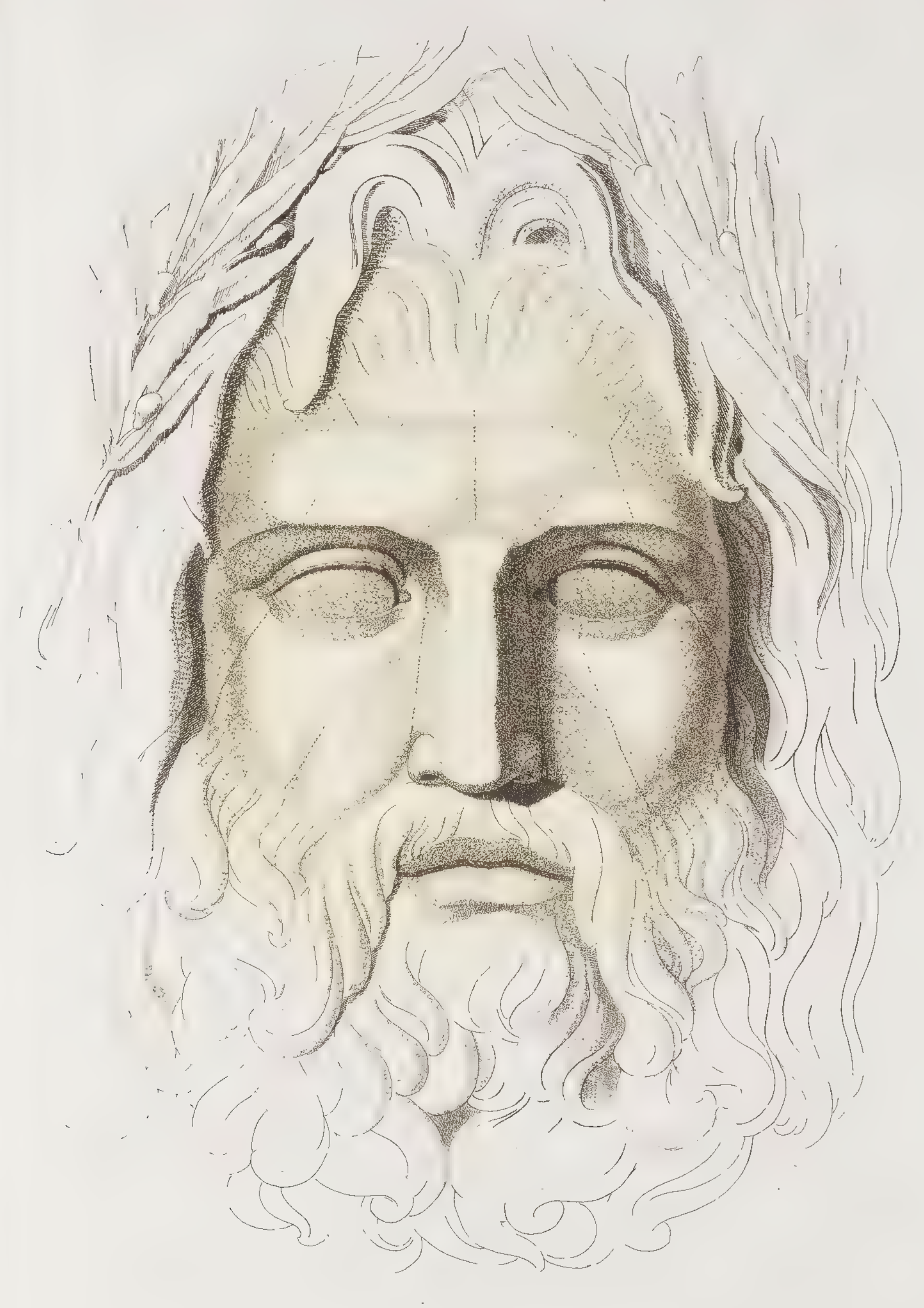
Continuation du même sujet. — Des procédés d'exécution de la statuaire colossale en or et ivoire. — Du montage et de la mise en place du Jupiter Olympien.

En donnant dans ce paragraphe le résumé sommaire des principales opérations, par lesquelles dut passer le Jupiter Olympien, avant d'être découvert au fond de son temple, je me propose de présenter aussi au lecteur une espèce de récapitulation de toute cette théorie pratique de la statuaire en ivoire.

Il est constant que Phidias fit un modèle de la grandeur précise du colosse qu'il devait exécuter. On peut croire que ce modèle fut d'argile. La dimension de la statue ne s'y oppose point. Pline nous apprend, et comme témoin oculaire, que Zénodore avait fait en terre le modèle d'un colosse de cent pieds (2).

Il est constant que ce modèle fut moulé, et les exemples cités (*voy.* ci-dessus Paragr. II) nous autorisent à penser que le moulage en plâtre fut anciennement pratiqué comme il l'est de nos jours.

(1) Plin. liv. XIX, c. 26. — (2) Plin., liv. XXXIV, cap. 7.



Échelle de 2 Pieds

Le modèle moulé et coulé en plâtre se divisa naturellement par l'opération même du moulage, en un grand nombre de parties. Cette division put s'opérer aussi en se conformant aux parties principales du corps, ou à la dimension des compartiments généraux indiqués par l'emploi de la matière. Phidias put marquer sur son modèle les contours de ces compartiments au mouleur, où il se réserva d'en faire la dissection sur la figure coulée.

Le colosse moulé et coulé, toute la partie drapée, si elle ne fut pas exécutée au sphurelaton (*voy.* Part. III, Paragr. III), passa dans l'atelier du fondeur. Nous ne dirons rien ici des procédés de la fonte, sinon que le métal dont la draperie devait se composer, étant de l'or, il dût être fondu assez mince, et sans doute aussi par compartiments propres à s'ajuster sur le noyau ou l'ame de bois creux destiné à supporter les revêtements, et dont il sera parlé avec plus de détail.

Pour revenir aux parties nues du colosse à exécuter en ivoire, ces parties furent au nombre de huit, qui, comme on l'a déja dit, se subdivisèrent encore ensuite au gré de l'artiste, et selon le besoin du travail. De ces huit divisions principales, la première fut la tête avec le col; la seconde fut celle qui comprend depuis les clavicules jusqu'au *sternum*, et renferme par-devant les pectoraux, par-derrière les omoplates; la troisième formant la seconde assise du torse s'étendait depuis le *sternum* jusqu'au nombril; la quatrième fut celle du ventre; la cinquième et la sixième furent les bras; les deux pieds, avec ce que la draperie laissait paraître du bas des jambes, faisaient la septième et la huitième divisions.

Chacune de ces huit divisions fut ensuite découpée, ainsi qu'on l'a vu, en divers compartiments, de manière que celle de la tête, par exemple, en forma quatre ou six par-devant, que celle des pectoraux en forma deux par-devant et deux par-derrière, que chaque bras se décomposa en trois parties principales; ainsi de suite.

De l'opération du moulage résulta nécessairement la formation d'un noyau général, sur lequel chacune des parties disséquées du modèle coulé en plâtre vint se rapporter. Chacun de ces compartiments du modèle devint le modèle partiel des compartiments d'ivoire. Ainsi la première opération dut être d'ajuster des morceaux d'ivoire sur une doublure de bois, de façon à ce qu'ils se rapportassent entre eux, et ne formassent qu'un seul morceau d'ivoire, pour que le travail ne fût pas trop morcelé.

Nous avons rendu compte de cette opération dans le paragraphe précédent.

Dès que la division et la subdivision des parties du modèle en plâtre furent faites, il paraît qu'on mit en œuvre le procédé de l'amollissement de l'ivoire, procédé au moyen duquel on parvenait soit à aplatir plus ou moins les coupes cylindriques de l'ivoire, soit à faire prendre aux morceaux planes les courbures qu'exigeaient les formes des bras, par exemple, et d'autres parties du corps, soit enfin à agrandir les pièces qui se débitaient exprès dans la défense de l'éléphant.

Chacune des subdivisions du modèle étant terminée en ivoire plaqué sur un fond de bois, la réunion de ces subdivisions forma les divisions principales, et celles-ci terminées à l'instar du modèle, il ne fut plus question que de leur assemblage complet et définitif.

Ici je pourrais m'arrêter. Car enfin je ne dois compte à la rigueur que des procédés de l'art de sculpter, et je crains aussi d'excéder la mesure de démonstration que peut comporter la restitution toujours plus ou moins spéculative d'un art, dont le mécanisme ne peut devenir complètement sensible qu'avec le secours de la pratique et des yeux. Je pourrais donc me contenter de renvoyer pour l'ajustage, le montage et la pose du colosse,

aux leçons que l'expérience seule peut donner. Je pourrais me contenter de dire que les divisions et subdivisions du Jupiter furent, n'importe comment, soudées entre elles, et fixées par des liens ou des armatures internes, du genre de celles que nous avons déja expliquées dans la restitution de la Minerve du Parthénon.

Si j'entre donc encore ici dans quelques détails capables de compléter l'ensemble de ces opérations, c'est particulièrement pour faire observer l'accord de cette théorie avec plusieurs passages des écrivains anciens.

Nous avons vu que, dans les statues d'ivoire d'une grandeur ordinaire, les compartiments d'ivoire s'appliquaient directement sur l'ame ou le noyau de bois formant le corps solide de la statue. Dans les colosses, il nous a paru que les mêmes parties de la figure, qui devaient se composer d'un plus grand nombre de morceaux d'ivoire, formaient des compartiments assemblés sur un fond de bois, lesquels s'ajustaient de la même manière sur leur ame de bois.

C'est de cette ame ou noyau de bois qu'il va être ici question. Or, pour s'en faire une juste idée, il faut entendre que, dans les colosses, ce noyau n'était pas massif ou plein, il faut comprendre ensuite que, pour le montage de la figure dans le lieu qu'elle devait occuper, ce noyau était lui-même un composé de grands morceaux rapportés.

Nous avons déja exposé quelque chose de ceci en parlant de la Minerve du Parthénon, et du mécanisme de sa construction interne. Et d'abord nous devons dire qu'un passage de Lucien, déja cité, prouve qu'on faisait en bois l'ame de ces sortes de statues. « Les « dieux des Grecs (dit Mercure à Jupiter), ceux qui sont les plus somptueux, si on les « compare aux dieux des barbares, leur céderont le pas, car ils n'ont que la superficie en « or, et leur intérieur qui est de bois est l'asyle des rats et des insectes (1). »

Or ceci s'applique à la statuaire chryséléphantine. D'autres autorités nous ont fait voir que telle avait été la Minerve du Parthénon, et nous apprendrons tout-à-l'heure par des autorités tout aussi convaincantes que le noyau de bois était creux. Ce noyau devait se monter par assises plus ou moins régulières et parallèles. Tous ces morceaux devaient être scellés entre eux, de manière à devenir inébranlables, et sans doute qu'à mesure que le colosse se construisait de bas en haut, les compartiments d'ivoire plaqués déja sur des fonds de bois peu épais, s'ajustaient sur le noyau, et s'y assujétissaient, soit avec des rivés, soit avec des matières glutineuses ou bitumineuses.

Lucien nous a laissé la description intérieure d'un colosse du genre de celui dont on parle. Elle a trop de rapport à notre objet pour que je ne m'arrête pas sur ses détails. Dans son dialogue, intitulé le Songe ou le Coq, l'écrivain compare l'éclat extérieur et les soucis intérieurs de la royauté, à ces colosses si brillants d'or et d'ivoire, dans leur superficie, mais dont le dedans est rempli d'un attirail d'armatures, d'un amas de difformités et de malpropretés (2). Il y passe en revue tout ce qui s'offrait aux yeux dans ces cavités de leur noyau. Or, cette revue doit être d'autant plus exacte, que l'auteur, fils de statuaire, ayant étudié aussi l'art dans sa jeunesse, eut sur toutes ces choses un degré de

(1) Lucian., Jup. Trag., tom. VI, pag. 232, *Bipont.*

(2) ...Ἢν δὲ ὑποκύψας ἴδῃς τα ἔνδοθεν, ὄψει μοχλούς τινας καὶ γόμφους, καί ἥλους διαμπὰξ πεπερονημένους, καὶ κορμοὺς, καὶ σφῆνας, καὶ πίτταν, καί πηλὸν, καὶ τοιαύτην τινὰ πολλὴν ἀμορφίαν ὑποικουροῦσαν· ἐῶ λέγειν μυῶν πλῆθος, ἢ μυγαλῶν ἐμπολιτευόμενον αὐτοῖς ἐνίοτε. Lucian. Somnium seu Gallus, tom. VI, p. 328, *Bipont.*

connaissances, qui sert au moins à faire bien voir et à retenir ce que le plus grand nombre des hommes ne sait ni regarder ni comprendre.

L'énumération faite par Lucien de ce qu'on découvrait, lorsqu'on entrait dans l'intérieur d'un colosse d'or et d'ivoire, comprend

1° Des pièces d'armature perpendiculaires (μοχλούς τινας) μοχλὸς veut dire *vectis* ou *fustis.* Homère emploie ce mot à peindre le long pieu dont Ulysse se servit pour crever l'œil de Polyphême. Nous avons représenté de pareilles pièces d'armature dans l'intérieur de la Minerve du Parthénon;

2° Des crampons ou des tenons γόμφους;

3° Des ligaments agraffés de toute part ἥλους διαμπὰξ πεπερονημένους. La traduction latine d'Érasme porte: *Clavos introrsùm prominentes.* διαμπὰξ ne signifie pas *introrsùm*, mais *utrinquè* de toute part, et le verbe περοναω veut dire *fibulo* et non *promineo;*

4° Des pieux ou des pièces de bois tronquées κορμοὺς;

5° Des coins σφῆνας. Il est certain que, comme il y avait des attaches qui empêchaient l'écartement des pièces en-dehors, il devait aussi y avoir des pièces qui s'opposaient à l'effort contraire;

6° De la poix πίτταν. Elle servait à la réunion des pièces du noyau, on dut aussi enduire de résine les armatures de métal pour les préserver de l'humidité;

7° Du ciment πηλὸν. Je traduis ainsi ce mot que la traduction latine d'Érasme a omis, il signifie aussi *lutum, creta.*

Le lecteur a déja été introduit dans l'intérieur de la Minerve du Parthénon, et à l'aide des dessins que nous en avons présentés, il a pu se faire une juste idée des objets décrits par Lucien. Mais de ce genre fut aussi la partie interne du Jupiter Olympien selon le même écrivain; car sa comparaison embrasse ces grands colosses, tels, dit-il, qu'en ont fabriqué Phidias ou Myron ou Praxitèles, et qui, riches d'or et d'ivoire par-dehors, tiennent la foudre ou le trident (1). Sans doute il avait en vue le chef-d'œuvre de Phidias.

Appliquant donc tout ce qui précède à l'ajustage et au montage de ce colosse, il faut d'abord se souvenir que le trône qui le portait, était un bâti de pièces de charpente assemblées par des traverses; qu'il reposait sur quatre pieds, et encore sur quatre colonnes qui nous ont paru avoir dû être placées en retraite sous la plate-forme du siége. Il semble fort probable que la fonction de ces quatre colonnes, outre celle qu'elles avaient de supporter le poids du tout ensemble, fut aussi de servir de point d'appui aux *mochlous* ou armatures, qui montaient perpendiculairement dans l'intérieur du noyau, pour aller s'embrancher avec les armatures des bras.

L'ame de bois évidée, qui formait la masse des jambes et des cuisses, fut d'abord montée par parties, arrêtée par des armatures qui, traversant les pieds d'ivoire, allèrent se sceller dans le marche-pied. Toutes ces parties du noyau creux, montées et mises en place, telles qu'elles l'avaient été dans l'Ergasterion (2) de Phidias qui était près du temple,

(1) Voyez *ibid.*

(2) Hors de l'Altis, dit Pausanias, lib. V, c. 15, est un édifice qu'on appelle le laboratoire de Phidias ἐργαστήριον. C'est là, continue-t-il, que cet artiste a travaillé chacune des parties de la statue de Jupiter καθ' ἕκαστον τοῦ ἀγάλματος εἰργάζετο. Je cite ce passage, parce qu'il indique la nature du travail de la statuaire en or et en ivoire, et enseigne que véritablement Phidias avait exécuté son ouvrage partie par partie, selon la méthode de décomposition que nous avons décrite

on y appliqua les compartiments de la draperie en or, à laquelle des agraffes avaient été laissées, et qui, par des trous pratiqués dans le noyau creux, se vissaient et se rivaient intérieurement.

Vint ensuite le montage du noyau de bois formant le torse de la statue. Ce ne dut être autre chose qu'une tour creuse composée de trois assises, sans parler de la tête et des bras. Sur ces parties du noyau assemblées et consolidées entre elles, vinrent se placer dans leur ordre les compartiments d'ivoire doublés de bois, de la manière dont les pièces d'un moule en plâtre viennent se réunir par la coupe naturelle de leurs joints, dans la coquille ou chape de plâtre qui les enveloppe.

Comme nous voyons que le mouleur assujétit les pièces du moule à la chape qui leur sert d'enveloppe, par des agraffes qui traversent cette enveloppe, et sont arrêtées à l'extérieur, de même nous devons présumer qu'à mesure que sur les assises du noyau venaient se placer, selon la coupe de leurs joints, les grands compartiments d'ivoire, chacun de ceux-ci avait un agraffement, où venaient aboutir des liens de métal, passant à travers le noyau de bois creux, et que l'on fixait dans l'intérieur, peut-être aux armatures perpendiculaires; et c'est là très-probablement ce que Lucien appelle ἥλους διαμπὰξ πεπερονημένους, *clavos utrinquè infibulatos.*

Les compartiments d'ivoire furent ainsi montés et assujétis, toujours en procédant de bas en haut; cette sorte de structure se laisse facilement comprendre.

La partie la plus compliquée de cette construction fut celle des armatures qui devaient tout-à-la-fois la consolider, et servir de point d'appui aux bras et à la tête.

Il est probable que trois montants d'armature, ou barres de métal, μοχλούς τινας, durent s'élever dans l'intérieur du noyau de bois creux. L'un de ces montants avait pour emploi de supporter le poids de la tête, et d'empêcher que ce poids n'agît avec trop de force sur les parties inférieures.

Les deux autres principales barres de métal durent être employées au support des bras. Il est probable que ces barres se réunissaient par une armature qui les croisait. Celle de la droite montait jusqu'au haut de l'épaule ou du deltoïde du bras qui portait la victoire. De-là dut partir un embranchement qui descendait dans le noyau creux du bras, et allait se réunir à une autre barre de métal perpendiculaire, laquelle passait dans le montant du trône, et arrivant, sans être visible, au milieu de la main de Jupiter, se prolongeait ensuite dans l'intérieur de la victoire.

A la barre de métal gauche, s'embranchait l'armature du bras ployé et élevé, qui tenait le sceptre, et ce sceptre fut lui-même, comme on l'a vu de la lance de Minerve au Parthénon, un autre point d'appui de ce bras.

L'essentiel dans de tels ouvrages devait être d'empêcher que toutes les parties dont ils étaient composés ne s'écartassent, et n'éprouvassent, par le seul effet des vicissitudes de l'atmosphère, quelque dérangement. Nous avons rendu compte des moyens qui purent fixer l'ivoire. Mais ce qu'il fallait obtenir sur-tout, c'était que le fonds même de la construction, c'est-à-dire le noyau de bois creux composé de pièces de rapport, restât dans un état inaltérable. Car le moindre jeu, soit en gonflement, soit en retirement dans les bois, aurait porté le plus grand préjudice au revêtement. C'est pourquoi l'intérieur de la statue était enduit de résine, et l'on y employait encore d'autres préservatifs dont on rendra compte dans le paragraphe suivant.

PARAGRAPHE IX.

Des soins employés à l'entretien et à la conservation des statues et des colosses d'or et d'ivoire.

On peut séparer en deux classes les soins qui tendaient à la conservation des statues ou des colosses d'ivoire et d'or. Il y avait de ces soins intimement liés aux procédés mécaniques d'exécution, et il y en avait qui dépendaient soit de certaines précautions locales, soit d'un entretien périodique. Ceux de la première classe, ou ont été décrits dans les paragraphes précédents, ou sont de nature à pouvoir être facilement imaginés par tout lecteur qui aura parcouru les détails qu'on a donnés. Il me reste à réunir dans ce paragraphe les notions relatives au second genre de soins, notions dont on a déja touché quelques points en divers endroits de cet ouvrage.

L'ivoire, comme on l'a vu, est une matière diversement soumise aux influences de l'air et de la température. Elle craint, et l'action d'une trop grande chaleur, et celle d'une trop constante humidité, et sur-tout leur alternative. Mais ces inconvénients agissent encore moins sur elle, que sur les bois auxquels on a vu que le genre même du travail doit l'associer dans les statues. Ce qui devait donc le plus redouter les influences dont on parle, c'était cette réunion de compartiments composant le noyau de bois, lesquels, en se dilatant, auraient fait jouer les morceaux d'ivoire, si de grandes précautions n'avaient été prises contre cet effet.

Aussi le premier soin de l'artiste se portait-il à la recherche des moyens les plus capables de corriger l'influence trop active de la sécheresse ou de l'humidité dans le lieu même, et sur le sol où le colosse d'ivoire devait être placé.

L'Acropole d'Athènes, par exemple, offrait un sol sec et brûlant, et que l'élévation de ce monticule exposait encore plus à l'action desséchante du vent appelé ΣΚΙΡΩΝ (1). Pour y remédier, les conservateurs de la Minerve du Parthénon humectaient avec de l'eau la matière de cette statue, soit à l'extérieur, soit peut-être seulement dans l'intérieur : car il n'est guères possible, d'après les paroles de Pausanias (2), d'assurer que l'irrigation aurait eu lieu extérieurement sur l'ivoire même. Comme il paraît prouvé par plus d'un exemple (*voy.* part. I, paragr. III) que l'huile, employée ailleurs pour le même objet, devait être distillée dans l'intérieur du simulacre, il semble probable aussi qu'on en usa de la même façon, en arrosant avec de l'eau la Minerve du Parthénon. Je serais donc porté à croire que le mot δρόσον *rosée,* dans le passage de Pausanias, ne doit pas faire conclure qu'on aspergeât la statue en-dehors, s'il est vrai que l'aspersion eût pu endommager plusieurs des détails peints de ce monument, mais que seulement on arrosait ainsi le sol qui l'environnait.

(1) Stuart, Antiquit. of Athens., tom. I, c. 3.

(1, Ἐν ἀκροπόλει δὲ τῇ Ἀθηναίων την καλουμένην παρθένον, οὐκ ἔλαιον, ὕδωρ δε τὸ ἐς τὸν ἐλέφαντα ὠφελοῦν ἐστιν· ἅτε γὰρ αὐχμηρᾶς τῆς ἀκροπόλεως οὔσης δια τὸ ἄγαν ὑψηλὸν, τὸ ἄγαλμα ἐλέφαντος πεποιημένον, ὕδωρ καὶ δρόσον τὴν ἀπὸ του ὕδατος ποθεῖ. Paus lib. V, cap. 11.

Des causes à-peu-près semblables avaient, à ce qu'il paraît, fait chercher un moyen du même genre, pour entretenir dans le temple de Minerve à Pellène, une température propre à y modérer l'action de la chaleur et les effets de la sécheresse. Sous l'endroit même où s'élevait le piédestal du colosse d'or et d'ivoire, exécuté par Phidias (*voy.* part. IV, paragr. III) on avait pratiqué un souterrain, d'où sortait une exhalaison qui, passant par le milieu du piédestal, évidé sans doute à cet effet, et parcourant l'intérieur du noyau de la statue, entretenait dans toutes les parties et dans tous les compartiments de l'ouvrage, un principe humide dont l'effet était de combattre la sécheresse de l'atmotsphère. Cette exhalaison, dit Pausanias, était favorable à l'entretien et à la conservation de l'ivoire (1).

Pour obvier, sans doute, aux mêmes inconvénients, l'Esculape en or et ivoire de Trasymède à Épidaure, avait été établi d'une semblable façon, non pas au-dessus d'un simple souterrain, mais sur un puits dont la vapeur humide s'échappait et circulait dans la cavité du colosse. Pausanias ayant remarqué qu'on ne faisait usage à l'égard de ce monument ni d'irrigation d'eau, ni d'infiltration d'huile, apprit cette particularité de ceux qui étaient chargés de l'entretien du temple (2).

Mais il paraît que le plus ordinairement c'était l'huile, et, selon Pline (3), l'huile ancienne de poix qu'on employait à la conservation de l'ivoire. *On répute,* dit-il, *qu'elle a la propriété d'empêcher l'ivoire de se carier.* Cette huile, que l'on appelait *pissinum,* était le produit de l'évaporation de la poix lorsqu'on la faisait bouillir. La meilleure huile de poix était celle du *Brutium,* et sa couleur était jaune. On vantait aussi celle des côtes maritimes de la Syrie, qu'on appelait *elæomel.* Elle découlait de certains arbres résineux, et elle avait plus d'épaisseur que le miel. Selon le même auteur, un Saturne d'ivoire à Rome avait son intérieur rempli de cette huile (4).

Il faut inférer deux choses de cette notion précieuse. La première, que l'huile employée à la conservation des statues d'ivoire n'était pas une huile ordinaire, mais bien une huile résineuse : la seconde, que très-vraisemblablement, ainsi qu'on l'a déja soupçonné, les injections d'huile pratiquées à l'égard de ces figures, avaient lieu non pas en-dehors sur l'ivoire travaillé, mais bien intérieurement, et sur les parties brutes du noyau ou le revers de l'ouvrage. S'il est vrai que la poix (πίττα) était selon Lucien (*voy.* le paragr. précédent) au nombre des objets désagréables qu'on voyait, en visitant la région interne de ces simulacres, il paraîtra fort probable que l'huile de poix qu'on faisait distiller dans les cavités du colosse, avait pour objet d'entretenir toutes les pièces et les substances résineuses, qui leur servaient de lien ou d'enduit, dans l'état d'équilibre, de les préserver d'une trop grande désiccation, d'empêcher enfin la retraite et le jeu de tous les joints.

Un passage de Pline (5) m'a fait conjecturer (*voy.* part. I, paragr. III) que la Diane d'Éphèse était un ouvrage à compartiments d'ivoire, puisqu'on employait à son entretien

(1) Λέγουσι δὲ οἱ Πελληνεῖς καὶ ἄδυτον τῆς Ἀθηνᾶς καθήκειν ἐς βάθος τῆς γῆς· εἶναι δὲ τὸ ἄδυτον τοῦτο ὑπὸ τοῦ ἀγάλματος τῷ βάθρῳ, καὶ τὸν ἀέρα ἐκ τοῦ ἀδύτου νότιόν τε εἶναι καὶ δι' αὐτὸ τῷ ἐλέφαντι ἐπιτήδειον. Paus. lib. VII, cap. 27.

(2) Ἐν Ἐπιδαύρῳ δὲ ἐρομένου μου καθ' ἥντινα αἰτίαν οὔτε ὕδωρ τοῦ Ἀσκληπιοῦ σφίσιν, οὔτε ἔλαιόν ἐστιν ἐγχεόμενον, ἐδίδασκόν με οἱ περὶ τὸ ἱερὸν, ὡς καὶ τὸ ἄγαλμα τοῦ θεοῦ καὶ ὁ θρόνος ἐπὶ φρέατι εἴη πεποιημένα. Paus. lib. V, cap. 11.

(3) *Existimatur et ebori vindicando a carie utile esse.* Plin., lib XV, cap. 7, pag 737.

(4) *Certè simulacrum Romæ intus oleo repletum est.* Plin., *ibid.* — (5) Plin., lib. XVI, cap. 40

les soins et les préparations dont il est ici question. Mais le même passage jette un jour nouveau sur la manière dont l'huile entrait dans les opérations conservatrices que je décris. Mutianus, cité par Pline, nous apprend que l'idole d'Éphèse était arrosée intérieurement d'huile de Nard, qu'on y versait par plusieurs ouvertures, *multis foraminibus*, à dessein d'empêcher la désunion de ses joints. Voilà donc encore un exemple de l'huile appliquée à l'intérieur des statues d'ivoire.

C'est probablement dans ce sens, et selon cette méthode qu'il faut entendre l'emploi d'huile qui avait lieu, pour la conservation du colosse d'ivoire de Jupiter à Olympie. On a déja parlé (*voy.* part. IV, paragr. XVI et pl. XV) du petit rebord de marbre noir pratiqué pour contenir l'huile du bassin de marbre blanc, qui se trouvait autour du soubassement de la statue, sans doute pour garantir de l'humidité le sol environnant. Mais j'ajouterai que très-probablement un autre emploi de ce bassin était encore de recevoir l'huile provenant des injections qu'on faisait dans l'intérieur du colosse. Pausanias dit expressément que *l'huile était utile au Jupiter d'Olympie.* Ἔλαιον γὰρ τῷ ἀγάλματι ἐςὶν εν Ολυμπίᾳ συμφέρον. (*voy.* la totalité du passage, Part. IV, pag. 273).

Si l'huile était employée non-seulement contre l'humidité du sol, mais aussi sur la matière même de la statue, comme tout ce qu'on a rapporté le prouve, on ne peut guère supposer qu'un arrosement de liqueur résineuse aurait eu lieu habituellement à la surface extérieure de l'ivoire. Pour accorder cette supposition, il faudrait admettre, et que cette huile eût eu la propriété de ne pas jaunir la matière, et qu'on en eût fait usage par un frottement très-léger. Autrement comment eût-on préservé d'un contact nuisible les accessoires précieux de tout genre qui composaient cet ensemble? Les exemples du Saturne de Rome et de la Diane d'Éphèse portent donc à penser, que les conservateurs du Jupiter Olympien versaient de temps en temps, par quelques ouvertures pratiquées au sommet de la tête, une quantité quelconque d'huile aromatique, qui se répandait sur les parois intérieures de noyau; que cette huile descendait peu-à-peu dans cette cavité jusqu'au bas des jambes et des pieds; que là de petits conduits la laissaient s'écouler dans le bassin de marbre, d'où on la reprenait ensuite pour renouveler l'opération.

Le détail que Lucien a fait en plus d'un endroit (*voy.* le paragr. précédent) de tout ce qui s'offrait aux yeux dans l'intérieur des colosses d'or et d'ivoire, donne à entendre que cet intérieur n'était pas toujours interdit, mais s'ouvrait quelquefois à la curiosité des spectateurs. En effet, ni l'idée de cette structure ne serait venue aussi souvent à l'esprit de cet écrivain (1), ni cette comparaison n'aurait eu pour ses lecteurs le sel qu'on peut lui supposer, si la connaissance de tout ce mécanisme eût été un secret pour tout le monde.

Je soupçonne que l'entretien de ces grands ouvrages ayant exigé non-seulement des soins de propreté à l'extérieur, mais des attentions relatives à la solidité de la construction intérieure, on devait de temps en temps visiter la cavité des colosses; qu'en conséquence il y avait quelque pièce mobile ménagée dans l'assemblage, laquelle donnait ouverture et passage à ceux qui étaient chargés de cette visite, et qu'on démontait aussi pour satisfaire les curieux.

L'emploi des conservateurs du monument devait donc être, de s'assurer du bon état

(1) *Voy.* encore dans le Jupiter Tragœdus, tom. VI, pag. 231, *Bipont.*

de toutes les armatures, de la liaison de toutes les assises et parties du noyau, de la consistance des enduits qui entraient dans les joints ou revêtaient les superficies intérieures. Leur emploi devait comprendre une multitude de petits soins et de précautions légères à l'extérieur. Il devait exiger des connaissances variées, puisque l'ensemble de ces soins comportait l'entretien et, au besoin, la réparation d'une multitude de détails d'ornements peints, dorés, sculptés, gravés sur métal, sur bois, sur pierre dure, etc.

La charge d'entretenir le Jupiter Olympien avait été perpétuée dans la famille de Phidias, dont les descendants sous le titre de φαιδρύνται s'acquittaient encore de cet emploi au temps d'Hadrien. Avant de procéder à leurs opérations, ils devaient faire un sacrifice à Minerve Ergané [1]. Ainsi ces opérations étaient mises sous la sauve-garde de la religion.

Il y eut probablement un temps, et j'ai essayé de fixer cette époque (*voy.* part. V, paragr. V) où toutes ces institutions ayant été détruites ou négligées, les compartiments du Jupiter Olympien se désunirent, ce qui donna lieu à la restauration qu'en fit Damophon de Messène.

PARAGRAPHE X.

Réfutation de quelques conjectures avancées jusqu'ici sur les procédés de la statuaire en or et ivoire.

M. Heyne a publié trois dissertations sur l'ivoire chez les anciens [2]. La première ne contient que des recherches relatives à l'antiquité de l'emploi de cette matière, à son commerce et aux principales applications qu'en firent à divers objets les peuples anciens. Dans les deux autres, le célèbre professeur essaya d'expliquer la fabrication des statues d'ivoire. Il avait d'abord, dit-il (*voyez* la seconde dissertation) consulté un artiste danois, célèbre travailleur en ivoire, dont les idées lui suggérèrent la première conjecture qu'il a avancée sur cet objet. Dans sa troisième dissertation publiée huit ans après, le même archéologue avoue n'avoir pas *été pleinement satisfait* de sa première hypothèse, *encore moins*, pense-t-il, *avoir pu satisfaire ceux qui auraient plus de lumières et de connaissances.* Mais il a reçu du célèbre tourneur en ivoire (M. Spengler) de nouveaux éclaircissements qu'il va intercaler dans sa nouvelle dissertation. Le public, ajoute-t-il, ne s'y méprendra point, et sans désigner la part de M. Spengler dans cet écrit, on distinguera ce qui appartient à l'artiste, et ce qui est la propriété du savant.

On trouve donc que M. Heyne a mis en avant deux conjectures sur la fabrication des statues d'ivoire : la première inspirée d'une manière vague par M. Spengler ; la seconde qui est entièrement celle de ce célèbre tourneur.

(1) Paus., lib. V, cap. 14.

(2) De ces trois dissertations les deux premières sont en latin et en allemand : elles se trouvent en latin dans la IIe part. tom. Ier des Novi Commentarii Soc. Reg. Scient., et en allemand dans la Ire et IIe part. du vol. XV de *Neue Bibliotek der schönen Wissenschaften.* La troisième est en allemand dans la IIe part. d'un ouvrage qui a pour titre *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, von Chr. G. Heyne.

Devant faire connaître ce qui a été imaginé jusqu'ici pour l'explication du mécanisme de la statuaire en ivoire, je vais produire les trois seules hypothèses dont j'aie eu connaissance, et qui peuvent mériter l'examen. (Je ne parlerai pas des rêveries de quelques ignorants sur ce sujet : j'ai déja eu occasion d'en signaler le ridicule.)

J'appellerai la première hypothèse, du nom de M. Heyne, la seconde du nom de M. Lévêque, la troisième sera celle de M. Spengler.

Réfutation de l'hypothèse de M. Heyne.

Comme il est dans la nature de notre esprit d'aller du connu à l'inconnu, très-naturellement on dut chercher, pour expliquer la fabrication aujourd'hui ignorée des statues d'ivoire, quelque analogie dans les procédés des arts qui emploient, à former un tout, la réunion d'un grand nombre de morceaux. L'art de la mosaïque se présente d'abord, et c'est là que M. Heyne a cherché son point de similitude, en y joignant quelques procédés de l'art de l'ébénisterie. Les éléments de ces deux arts sont la base de son système. « Il n'y a pas de doute, dit-il, que ces figures se composaient effectivement de « beaucoup de petits blocs et de tablettes d'ivoire. » *Das also erstlich diese bilder aus vielen blöckchen und scheiben zusammen gesetzet gewesen sind, daran ist nicht zu zweifeln.* « Il faut que l'artiste, continue-t-il, ait eu sous la main une quantité prodigieuse de ces « petits blocs et de plaques cubiformes. » *Der kunstler muss ohne zweifel eine ausserordentliche menge solcher blöckchen und wurfel-förmiger scheiben bey der hand gehabt haben.* « L'artiste faisait d'abord un modèle d'argile, dont il exécutait une copie en bois ou de « quelque autre matière molle qui se durcissait bientôt, sitôt que par un mélange de « cendre, de poil de cheval et de fumier, il lui avait donné la consistance convenable. « Cette figure, semblable à un noyau, était dans toute sa superficie recouverte de petites « plaques d'ivoire collées ensemble. » *Mit elfenbeinernen zusammen gekutteten täfelchen ausgelegt und überzogen.* « Cela fait, on devait retirer le noyau de terre, soit en le dépe« çant, soit en l'amollissant avec de l'eau. Peut-être aussi, dans le cas où il en restait « une partie, servait-elle à donner de la consistance à la statue. » M. Heyne ajoute..... : « Comme les petites plaques dont se composait la statue devaient avoir divers contours, « creux, cavités, inflexions ou élévations, l'artiste vraisemblablement aura employé le ciselet « ou le tour (mécanique s'entend) selon qu'il aura voulu arrondir, creuser, vider, etc... « Un pareil ouvrage exigeait qu'on se servît de deux instruments, le ciselet et le tour. » *Es ward also zu einem solchen werke beydes grabeisen und drehbank erfordert.*

L'auteur, après quelques détails sur la colle dont on devait user, et sur la manière de conserver à l'ivoire sa blancheur, finit en avouant qu'il ne conçoit pas de quelle utilité aurait pu être dans l'exécution des grandes statues, le secret d'amollir l'ivoire.

Ce dernier aveu de M. Heyne sert à nous prouver que son système, quelque confus qu'il paraisse, se fondait sur les procédés de la mosaïque ou de l'ébénisterie, qui n'emploient l'une que de fort petits cubes de matière, l'autre que des lames extrêmement amincies. Etranger aux opérations qu'il s'efforce de deviner, il mélange des pratiques sans rapport entre elles, et il reste dans un vague et une sorte d'incomplet qui sont cause qu'on ne peut pas saisir sa théorie.

Par exemple, en faisant appliquer sur toute la superficie de son noyau de petits

cubes ou de petites plaques d'ivoire, il ne nous dit, ni il ne nous fait entendre, si cet ivoire se travaillait en place et en masse sur le noyau, ou si chaque petit morceau se travaillait à part.

Comment peut-on comprendre un travail d'imitation aussi difficile que celui du corps humain, par le moyen de l'appliquage d'une multitude extraordinaire, *ausserordentliche menge*, de petits dés et de petites plaques d'ivoire, sur une figure ébauchée en bois ou sur une ame de *potée?* car la figure est, selon lui, déja taillée d'après le modèle. La chose se laisse concevoir, s'il s'agit d'un platinage de métal extrêmement aminci, flexible au plus haut degré, et qu'on puisse étendre par le marteau sur la superficie du fond qui doit le recevoir. Mais est-il possible d'attendre le même résultat d'une quantité extraordinaire de petits morceaux d'ivoire si minces qu'on les suppose ?

J'avoue que je ne conçois rien non plus à l'emploi du tour mécanique, si les petits morceaux d'ivoire devaient se travailler détachés du noyau, et moins encore s'il fallait les travailler en leur place. L'action de l'outil, employé par le tour, étant nécessairement circulaire, je ne vois pas comment cette action aurait été admissible ici, et il me paraît que cette idée provient de la fausse explication du mot *toreutique* (*voy.* Part. II, Paragr. I et II).

Au reste, M. Heyne ayant lui-même, comme on le verra plus bas, renoncé en grande partie à cette explication vague, confuse, et, si l'on peut dire, inarticulée, je me serais interdit toute critique à son égard, si elle n'eût servi d'autorité à quelques écrivains postérieurs, tels que M. de Paw qui y a puisé des aperçus plus fugitifs encore, et M. Lévêque, qui semble, quoiqu'en peu de mots, l'avoir développée d'une manière plus intelligible. Comme sa manière de présenter l'explication du mécanisme de la statuaire en ivoire est empruntée aux procédés de l'ébénisterie, je dois en faire sentir l'invraisemblance.

Réfutation de l'hypothèse de M. Lévêque.

« A Mégare, dit M. Lévêque (Dict. des Beaux-Arts, tom. II, pag. 350 Encyclop. Méthod.) « dans le temple de Jupiter Olympien, était la statue de ce dieu que Théocosmus de « Mégare et Phidias avaient commencée ensemble et n'avaient pas terminée. Ce que « Pausanias dit de ce morceau, nous apprend quel était le procédé des anciens dans les « statues d'or et d'ivoire. La tête était finie ; l'or et l'ivoire y étaient appliqués. Le reste « n'était que de plâtre, et cette ébauche devait servir seulement de noyau ou de soutien « à la sorte de marqueterie qu'on se disposait à y appliquer. On conservait dans une « chambre qui était derrière le temple, des pièces de bois seulement ébauchées, sur les- « quelles les artistes devaient appliquer l'or et l'ivoire, pour terminer la statue. On « commençait, pour ces sortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avait « qu'imparfaitement la forme que devait prendre la statue. On tenait ce modèle un peu « maigre, et on négligeait d'y mettre ce qu'on nomme les finesses. Il suffisait d'y observer « les proportions de la longueur des parties. Ensuite on sculptait en bois des pièces de « rapport destinées à être appliquées sur ce noyau, et enfin on collait sur ces pièces « de bois les tablettes d'ivoire et les plaques. C'était de l'art qu'on mettait à ce dernier « travail que dépendait la perfection de l'ouvrage. »

Tout ceci n'est, en réalité, autre chose qu'une version résumée de l'opinion de M. Heyne, à laquelle l'auteur a ajouté quelques invraisemblances qui en font seulement mieux saisir

le vice. Comment, par exemple, entendre *ce noyau de plâtre* qui était, dit-il, *le modèle tenu seulement un peu maigre, et auquel on négligeait de mettre les finesses?* Mais quelles sont ces finesses qu'on devra y ajouter? Ce seront des pièces de rapport en bois sur lesquelles on collera des tablettes et des plaques d'ivoire. Il suffit de faire remarquer d'aussi étranges idées. Les indiquer, c'est les réfuter.

M. Lévêque, au reste, ainsi que M. Heyne, dont il avait sans doute emprunté le point de comparaison pris du Jupiter de Mégare, se sont trompés en donnant pour le noyau de la figure ce que Pausanias dit avoir été fait en plâtre et en terre. J'ai produit sur ce point (*voy.* Partie IV, paragr. X) une explication qui me paraît la seule admissible. Peut-on imaginer qu'on eût laissé subsister dans un temple un objet aussi difforme que l'eût été cet assemblage d'une tête terminée en ivoire et or, avec un corps et des bras qui n'eussent été, selon le système de M. Lévêque, qu'un squelette insoutenable à la vue. Ne s'étant point formé une idée vraie du travail dont il s'agit, ce savant s'est figuré la statue laissée imparfaite, comme une construction exécutée dans le temple même, et qui n'avait reçu son revêtement que dans une seule de ses parties. Mais le Jupiter de Mégare, ainsi que celui d'Olympie, ne fut travaillé ni en place ni en masse. La tête seule ayant été terminée, et les fonds ayant manqué, on exécuta tout le reste en terre cuite dorée, sans doute pour les draperies, et en gypse ou stuc, matière également économique, et qui, appliquée aux nûs, jouait l'apparence de l'ivoire.

Rien donc à tirer de-là pour l'explication du mécanisme de la statuaire en ivoire. Quant à son système de revêtement, le peu de développement que M. Lévêque lui a donné est cause qu'on a de la peine à le réfuter. Cependant il résulte incontestablement de ses paroles, qu'il a imaginé un noyau sculpté grossièrement, quoique à l'instar du modèle, et par-dessus ce noyau des pièces de bois revêtues de plaques d'ivoire collées, ce qui fait supposer un travail dans lequel l'ivoire aurait été extraordinairement aminci, et de la manière dont le sont les bois de revêtement dans l'ébénisterie. Or, tout cela n'est autre chose que l'hypothèse vague et confuse de M. Heyne, réduite seulement en moins de paroles. Je ne m'arrêterai pas davantage à la combattre. A vrai dire, mes objections doivent s'adresser moins à M. Lévêque qu'à M. Heyne, et moins à M. Heyne qu'à M. Spengler.

J'ai déja dit que cet artiste, célèbre tourneur en ivoire à Copenhague, avait été consulté par le professeur de Gottinghen, et lui avait communiqué en deux fois ses conjectures sur la statuaire en ivoire. Les premiers détails obscurement énoncés, et trop en abrégé, produisirent l'opinion vague et confuse qu'on a déja examinée. Mais dans sa dernière dissertation sur l'ivoire, M. Heyne nous apprend qu'il a reçu de M. Spengler de plus amples renseignements et de beaucoup plus sûrs, et il nous dit que c'est l'artiste lui-même qui parlera dans sa dissertation. Nous allons donc mettre sous le nom de M. Spengler l'hypothèse suivante.

Réfutation de l'hypothèse de M. Spengler.

M. Spengler, après avoir désapprouvé et rejeté l'application du tour mécanique au travail des statues d'ivoire (quelque ingénieuse que fût sa composition), propose d'exécuter un noyau, sur lequel les morceaux d'ivoire devront être collés, pour être ensuite travaillés en masse. Ecoutons-le lui-même :

« Chaque petit bloc d'ivoire ne pouvait pas être travaillé separément au tour ou par « quelque autre instrument, pour être ensuite appliqué au lieu qui lui convient. C'eût « été un travail, sinon tout-à-fait impossible, au moins le plus difficile à-la-fois et le « plus incommode. L'artiste n'aurait jamais pu observer aucun accord dans les parties, « ni embrasser l'ensemble de sa statue. Mais, avant tout, il dut garnir et revêtir tout « son noyau, ou la figure intérieure, de petits blocs joints et collés entre eux. Quand « toute la masse était ainsi extérieurement revêtue du haut en bas, il commençait à « opérer dessus, comme s'il eût eu sous sa main un bloc de marbre, ou une masse de « bois. *Als wenn er einen block marmor oder ein stück holz unter händen hätte.* »

Ici M. Spengler énonce et décrit le genre et la mesure des outils qu'on aura dû employer, et il trouve que ces outils devant être semblables à ceux dont on use pour le bois, ils furent si simples, que les anciens s'en seront servis de tout temps, sans avoir recours à d'autres instruments particuliers.

« L'artiste chargé d'exécuter une statue en ivoire, faisait d'abord un petit modèle en « terre, de la figure qu'il devait faire en grand. Ce modèle terminé, au moyen d'une « échelle proportionnelle, il en transportait les dimensions sur la grande masse; cette « échelle indiquait les parties de chaque membre, et les points de rapport du petit au grand. »

.... « Le noyau était le premier objet dont il devait s'occuper. Il le faisait sans « doute du bois le plus dur et le plus sec qu'il pût trouver, selon la proportion exigée. « Dans le torse, le noyau était le plus épais et le plus solide : dans les bras et les jambes, « l'artiste le conformait à la position de la figure. C'est tout autour de ce noyau, en « commençant par le bas, et de proche en proche, qu'il montait l'ivoire, petit bloc par « petit bloc, jusqu'à ce qu'il eût formé une masse de la grandeur que devait avoir la « figure. » *So lange bis er eine masse erhielt, so gross als seine figur seyn sollte.*

.... « Voici comment l'artiste procédait à la jonction de ses blocs ou cubes d'ivoire. « Ces cubes, qui étaient tantôt grands, tantôt petits, selon que la défense de l'éléphant « l'avait permis, présentaient cinq faces parfaitement égalisées entre elles ; la sixième « s'appliquait à la superficie du noyau de bois; quatre se joignaient aux cubes voisins. « Cet assemblage fort simple ne demandait que du soin, et l'habileté nécessaire pour « que les joints se rapportassent exactement, comme si le tout eût été d'un seul mor- « ceau. Du reste, ce travail est beaucoup moins difficile que celui de la mosaïque. »........

« L'artiste ne commençait à travailler sa figure, que lorsque la masse du noyau était « en gros toute recouverte d'ivoire. Il suivait alors son petit modèle, qu'il reportait en « grand d'après l'échelle de proportion. Alors il usait du ciseau. On comprend qu'il avait « eu soin de ménager dans tout l'ivoire, et de tout côté, assez d'épaisseur pour pouvoir « se conformer à toute les données de son modèle. Ce travail fini, il employait la rape, « la lime, la peau de requin, etc. etc. »...........

.... « Si ce procédé n'est pas le seul véritable, du moins il est conforme aux « règles de l'art. » *Die ganze behandlung, wo sie nicht die einzige vahre ist, ist venigstens den regeln der kunst am angemessensten.*

M. Spengler est parti, comme on le voit, de deux points d'analogie ou de similitude: l'un, pour composer la masse de la statue, est le travail de la mosaïque; l'autre, pour la manière d'opérer, est le travail de la sculpture en marbre. Voilà les deux bases de

son système. Étranger aux autres opérations-pratiques de l'art, il n'a rien imaginé de mieux que le procédé de la *mise aux points,* par l'échelle de proportion dont usent les sculpteurs modernes.

Préoccupé de cette méthode, il lui a fallu faire un bloc d'ivoire. La nature n'en offrant point pour des statues, soit de grandeur naturelle, soit colossales, il s'est vu forcé d'en créer un, par une aggrégation de morceaux autour d'un noyau. Ce n'est pas ici le revêtement inapplicable des systèmes précédents, revêtement emprunté aux opérations de la marqueterie ou des métaux plaqués. Plus conséquent et plus clair dans son hypothèse toutefois aussi vicieuse, M. Spengler revêt le pourtour du noyau, de véritables cubes ou exaëdres d'ivoire. Voilà une idée facile à saisir; il s'agit d'une masse brute d'ivoire qui, comme un bloc de marbre déja dégrossi, n'attend plus que le ciseau et l'action de la masse du sculpteur. Cela sans doute se laisse comprendre. Faisons voir cependant que ce n'est autre chose qu'une erreur plus intelligible, et par conséquent plus facile à réfuter que les autres.

1re OBJECTION. — *Invraisemblance du noyau en bois.*

Rien de plus invraisemblable que ce noyau de boi imaginé pour servir de fond à tant de particules d'ivoire. On a vu comment, dans le système que j'ai proposé, au moyen de la décomposition du modèle en divers fragments, des morceaux d'ivoire de toute dimension pouvaient, et après avoir été finis et avant de l'être, s'appliquer, comme une sorte d'*opera incerta,* sur des compartiments de bois faisant partie de l'ame creuse de la figure. Mais cela ne ressemble point au *bloc-noyau* de M. Spengler, qui sans aucun doute doit être massif.

Peut-on en effet imaginer rien de trop massif pour supporter l'action des ciseaux et des maillets qui, dans le système que je combats, devaient être employés au travail de l'ivoire. M. Spengler forme une masse de cubes d'ivoire sur un noyau dans la dimension totale de la figure, pour que, dit-il, l'artiste pût juger de son ensemble, et y mettre l'accord convenable. Il résulte de là que ce noyau, destiné à jouer le rôle d'un bloc monolythe, n'aurait pu ni se dépecer, ni se décomposer. Alors on ne comprend pas comment, dans des masses d'une dimension colossale, telle qu'on suppose celle du Jupiter Olympien, l'ouvrage terminé aurait pu être déplacé et transféré au lieu de sa destination. Ce système suppose que le colosse aurait été exécuté en place dans le temple, et nous avons vu qu'il le fut dans un bâtiment hors du temple (*voy.* Paragr. VIII). Le noyau, tel que le donne à concevoir M. Spengler, aurait dû être une masse pleine, compacte et solide. Cependant Lucien nous a montré que ces simulacres étaient vides; ce qui prouve que le noyau était creux.

2e OBJECTION. — *Multiplicité des morceaux d'ivoire. Inconvénient et mauvais effet de cette multiplicité.*

Le procédé de M. Spengler est évidemment celui de la mosaïque en relief. Il propose d'employer au revêtement du noyau des cubes ou des exaëdres d'ivoire. Voyons, dans l'exécution d'un bras de grandeur naturelle, quel serait le nombre et quelle serait la mesure de ces cubes. Cela est facile à déterminer.

D'abord il est constant que le noyau de ce bras serait un morceau de bois plus ou moins circulaire, d'une épaisseur moyenne de 2 pouces, si l'on donne au bras qu'il faut exécuter un diamètre moyen de 3 pouces : d'où il résultera que, mettant un pouce pour l'épaisseur de l'ivoire, les cubes n'auront qu'un demi-pouce d'épaisseur, à-peu-près celle d'un dé à jouer. Le diamètre du bras étant de 3 pouces (mesure moyenne), et la circonférence de 9, il faudra 18 cubes d'un demi-pouce pour en faire le tour. Qu'on multiplie la somme de 18 par le nombre de demi-pouces qu'aura la longueur du bras, on voit de quelle prodigieuse quantité de petits cubes d'ivoire le bras dont il s'agit serait composé.

Ce calcul approximatif, de quelque manière qu'on en réduise les éléments, démontre le vice du système : car, soit qu'on diminue l'épaisseur du noyau, soit qu'on augmente l'étendue des cubes, puisqu'il faut se conformer à un noyau préalablement établi, en revêtir le corps et les membres détachés avec de petits morceaux d'ivoire, la nécessité de suivre les contours et les inflexions de la forme du noyau, multiplie au-delà de ce qu'on peut croire le nombre des morceaux.

Or, c'est résoudre le problême en sens inverse. Ce qu'il faut trouver, c'est le moyen de réduire au moindre nombre, et les morceaux d'ivoire et leurs joints. L'inconvénient propre de ce genre de statuaire étant le manque d'unité de la matière, le pire des procédés doit être celui qui tend à multiplier le plus les morceaux.

En vain dirait-on que cet inconvénient a lieu dans la mosaïque : nulle parité à cet égard entre les deux pratiques. La mosaïque s'exécute sur des fonds de pierre, dont la surface est plane ; les cubes d'émail, une fois cimentés, n'ont aucun effet, aucun jeu, à éprouver des influences de l'air. La mosaïque d'ivoire en relief de M. Spengler, assemblée sur des fonds circulaires en bois, servant de noyau à des membres isolés, aurait des morceaux placés souvent en contre-bas. L'ivoire, et sur-tout le bois, étant susceptibles de dilatation et de contraction, quelle colle garantirait cette mosaïque des effets de la désunion ?

Il faut encore mettre au nombre des inconvénients du procédé de M. Spengler, celui que produirait infailliblement pour l'œil du spectateur, la multitude innombrable des petits joints. Quand on accorderait que, dans de grands ouvrages éloignés de la vue, cet effet eût été peu sensible, on ne saurait en convenir pour les figures de grandeur naturelle, et placées à la proximité de l'œil. Si nous avons cru qu'un petit nombre de joints adroitement disposés, pouvait échapper aux inconvénients qu'on vient de décrire, nous croyons que tous les vices et tous les désagrements se réuniraient sur le procédé de la mosaïque, d'une façon beaucoup plus grave qu'on ne peut le faire entendre.

3e OBJECTION. — *Inconsistance du revêtement, et impossibilité de travailler cette masse factice sans la détruire.*

Les inconvénients dont on vient de parler auraient lieu sur l'ouvrage terminé. J'aurais pu par conséquent m'épargner le soin de les décrire et de les faire sentir, s'il est vrai qu'on puisse prouver l'impossibilité d'exécuter la statue selon le système proposé par M. Spengler.

Supposons, et prenons pour exécuté cet assemblage infini de petits cubes d'ivoire collés

sur un noyau de bois, et formant la masse brute de la statue qu'il va falloir travailler. Ne voit-on pas qu'un semblable bloc ne pourrait jamais supporter l'action du travail que le système dont il s'agit rend nécessaire? L'auteur de ce système, si l'on se le rappelle, a proposé un travail du genre de celui qui a lieu sur les statues de pierre ou de bois. Mais il serait évidemment impossible que ce bloc artificiel, soit dans son ensemble, soit dans ses parties, et sur-tout dans les parties détachées, pût supporter le coup et l'impulsion du ciseau et du maillet, comme il faudrait que cela eût lieu pour enlever le superflu de matière.

Tout le monde sait que l'action du ciseau chassé par la *masse* de fer, occasionne dans les statues de marbre, quand on les travaille, un ébranlement qui souvent y produit des fils dont l'effet est la rupture des parties. Cependant, quelle résistance n'opposent point à l'ébranlement dont il s'agit, la solidité, la pesanteur et la densité d'un bloc de la nature de ceux dont je parle.

De quelque manière qu'on voulût s'y prendre, soit pour contre-buter le bloc artificiel d'ivoire, soit pour lui épargner le danger de l'ébranlement, rien ne pourrait le garantir de la commotion électrique, produite par les coups d'outil. Le résultat infaillible de cette continuité de commotions, serait la désunion des cubes d'ivoire, la dissolution de la mosaïque, et la prompte ruine du tout. Je ne crois pas enfin que, pour détruire un pareil ouvrage, il y ait de moyen plus efficace que celui qu'a proposé M. Spengler pour le créer.

FIN.

TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

Z.

FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

ERRATA.

Feuille 23, *page* 92, *ligne* 16, *Scalptum*, *lisez Scalprum*.
24, 93, 17, nommément, avant tout.
48, 190, 33, Paragraphe V, Partie V.
63, 252, 7, où il termina par une nouvelle suite d'ouvrages la dernière partie de sa vie,
lisez où une nouvelle suite d'ouvrages occupa les dernières années de sa vie

Feuille 69, *à la pagination*, 476, *lisez* 276.
89, *page* 355, *ligne* 40, Paragr. X, *lisez* Paragr. IX.

